

Octavio Paz

上卷

帕斯选集

Selected Works of Paz

作家出版社



获　奖　理　由

他的作品充满激
情，视野广阔，渗透着
感悟的智慧并体现了
完美的人道主义。



上卷

帕斯选集

Selected Works of Paz

[墨西哥] 奥克塔维奥·帕斯
1990 年获奖

赵振江　等编译

作家出版社



帕斯选集

[墨西哥] 奥克塔维奥·帕斯　　1990 年获奖

希尼诗文集

[爱尔兰] 西默斯·希尼　　1995 年获奖

英国旗

[匈牙利] 凯尔泰斯·伊姆莱　　2002 年获奖

幻　象

[爱尔兰] 威廉·叶芝　　1923 年获奖

巴比特

[美国] 亨利·辛克莱·刘易斯　　1930 年获奖

古都·雪国

[日本] 川端康成　　1968 年获奖

萧伯纳戏剧选

[英国] 乔治·萧伯纳　　1925 年获奖

魔　山

[德国] 托马斯·曼　　1929 年获奖



吉檀迦利

[印度] 拉宾德拉纳斯·泰戈尔　　1913年获奖

旧金山来的先生

[俄罗斯] 伊凡·阿列克谢耶维奇·蒲宁

1933年获奖

圣－琼·佩斯诗选

[法国] 圣－琼·佩斯　　1960年获奖

万延元年的Football

[日本] 大江健三郎　　1994年获奖

田园交响曲

[法国] 安德烈·纪德　　1947年获奖

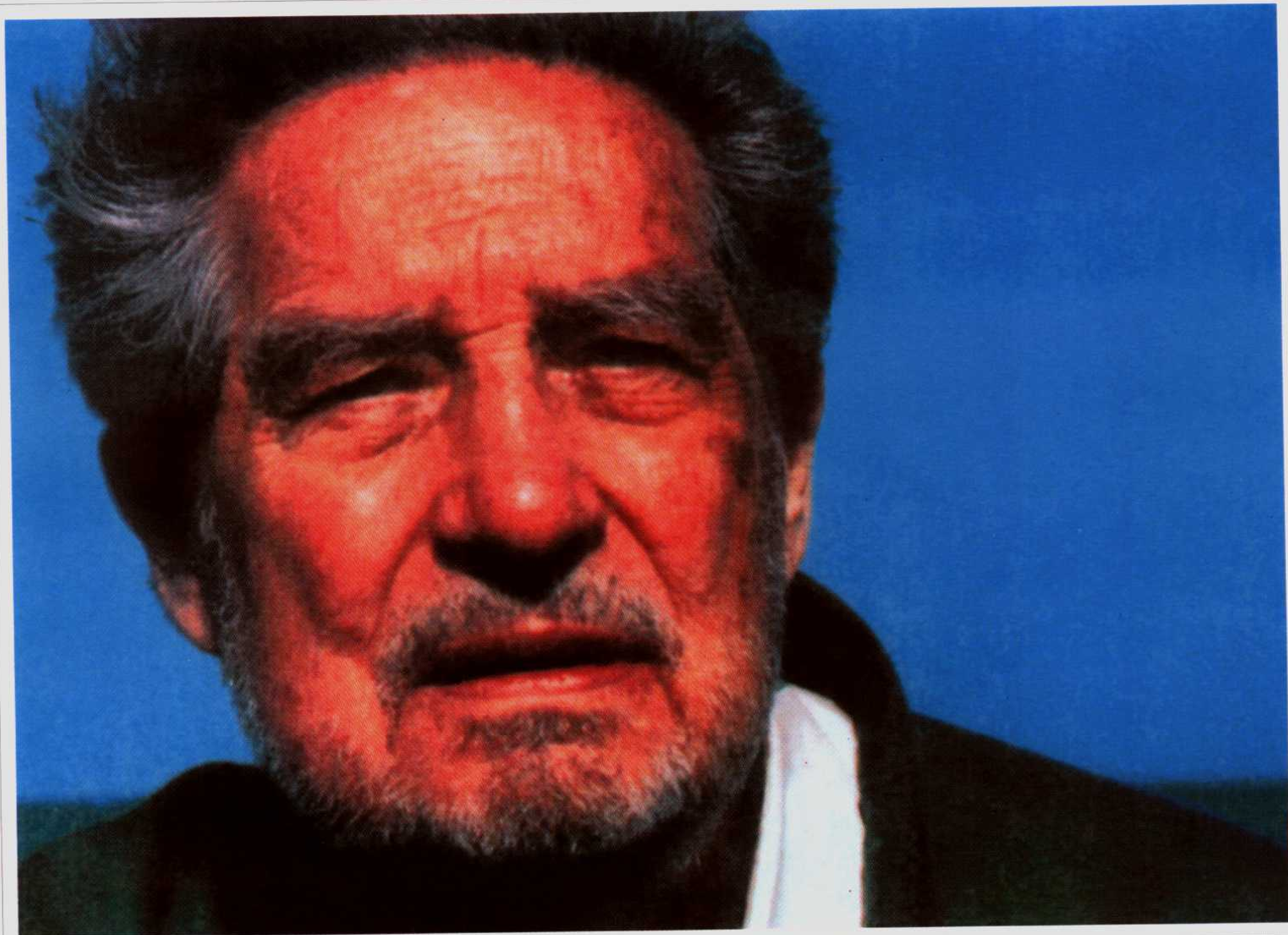
Octavio Paz

奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz，1914-1998）

二十世纪具有世界性影响的墨西哥伟大诗人、作家。生于墨西哥城的一个知识分子家庭，早年就读于墨西哥大学哲学和法律专业；三十年代初开始文学创作并创办文学刊物，1938 年在巴黎参加了超现实主义文学运动；1943 年获美国古根海姆奖学金，去旧金山和纽约学习美术，1944年获古本江奖学金，在美国研究拉美诗歌；1945 年进入外交界，曾作为外交官出使法国、日本和印度等国；1968 年为抗议墨西哥政府镇压学生运动愤而辞去驻印度大使职务，去美国和英国的大学从事研究工作；1971 年回国继续从事文学活动直至去世；1972 年被任命为美国文学艺术研究院院士；自 1973 年起，先后被美国波士顿大学、哈佛大学、纽约大学授予名誉博士称号。

帕斯一生著述甚丰。重要的诗集包括《在你清晰的影子下》、《语言下的自由》、《鹰还是太阳》（散文诗）、《太阳石》、《狂暴的季节》、《东山坡》、《回归》、《向内生长的树》等；散文和诗论集包括《孤独的迷宫》、《弓与琴》、《交流电》、《仁慈的魔王》、《诗与世纪末》、《另一种声音》等。

帕斯的创作成功地将拉美大陆的史前文化、西班牙文化和现代西方文化溶为一体。在他的诗歌世界里，强烈的瞬间经验和复杂的历史意识、个体的生命直觉和人类的文化传统达成了高度统一，其后期作品更自觉地将东西方文化融于一炉。他还曾向西班牙语世界翻译、介绍过王维、李白、杜甫等中国古代诗歌大师的作品。



帕斯：诗人、文人、哲人（代序）

赵振江

1989年，瑞典皇家学院把诺贝尔文学奖授给西班牙小说家卡米洛·何塞·塞拉（1916—2002），1990年又把此项殊荣授予墨西哥诗人和散文家奥克塔维奥·帕斯。接连两次把该奖授予西班牙语作家，这还是首次。因此，在帕斯获奖之后，各方面的反响也就异常强烈。正在加拉加斯举行里约集团会议的拉丁美洲八国—阿根廷、智利、乌拉圭、哥伦比亚、委内瑞拉、厄瓜多尔、巴西和墨西哥—政府首脑当即决定联合向帕斯发出贺电，称他为“伟大的拉丁美洲人，我们大陆的骄傲”。西班牙国王胡安·卡洛斯也亲自从马德里给帕斯打电话表示祝贺。在西班牙、拉丁美洲以及美国文坛，对帕斯的获奖几乎一致认为：授之有理，当之无愧。就连向来与帕斯有思想分歧的哥伦比亚著名作家加西亚·马尔克斯也出人意外地先后打电话、发贺电给他的墨西哥同行。这位1982年的诺贝尔文学奖获得者在贺电中说：“瑞典科学院终于纠正了它本身多年来不承认你广泛而又巨大的文学成就的不公正作法，对此我十分高兴。”诚然，在诸多评论中，也并非没有微词，然而即便是那些对帕斯获奖颇不以为然的作家，也不否认他是一位伟大的、值得尊敬的诗人。

对帕斯的人品、诗品和文品，如同对世上的所有事物一样，见仁见智，众说纷纭。然而有一点却是谁也无法否认的：在当今世界文坛上，他是一位在诗歌、散文、文论乃至文学翻译方面都成就斐然的作家。

就诗歌而言，帕斯的作品既有深刻的民族性又有广泛的世界性；既有炽热的激情和丰富的想象，又有冷静的思考和独到的见解；他将古老的印第安传说和西方的现代文明融为一炉；将叙事、抒情、明志、咏史、感时、议政等各种素材有机地结合在一起，又不时将东方

宗教和玄学的闪光体镶嵌在字里行间，从而形成了色彩斑斓的独特风格。无论在内容的深度和广度还是在形式的继承与创新方面，帕斯都超过了他的同辈诗人。当然，帕斯的诗歌风格不是无源之水、无本之木，而是他独特的生活经历与创作实践的结果。“存在决定意识”，这是一条早已为人们所熟知的规律。

奥克塔维奥·帕斯于1914年3月31日出生在墨西哥城一个中产阶级家庭。祖父是记者并发表过以印第安人生活为题材的小说，祖母是印第安人。父亲是记者和律师，曾任墨西哥革命著名将领埃米里亚诺·萨帕塔的外交特使，母亲是西班牙安达卢西亚的移民，虔诚的天主教徒。帕斯的童年就是在这样一个土著文化与欧洲文化互相渗透、自由气氛和宗教气氛彼此融合的环境中度过的。他从五岁开始上学，受的是法国和英国式的教育。此外，他从小就和阿马丽娅姑妈学习法语，后来便开始阅读卢梭、米什莱、雨果以及其他浪漫主义诗人的作品。帕斯于十四岁入哲学文学系和法律系学习，然而这完全是为了满足父母的愿望，至于他本人则更愿意走自学之路。在祖父的图书馆里，他如饥似渴地阅读现代主义和古典诗人的作品，后来又接受了西班牙“二七年一代”和法国超现实主义诗人的影响。1931年，帕斯才十七岁，便与人合办了《栏杆》(BARANDAL)杂志，并任主编。两年后又创办了《墨西哥谷地手册》(CUADERNOS DEL VALLE DE MEXICO)，介绍英、法、德等国的文学成就，尤其是刊登西班牙语国家著名诗人的作品。1933年，他出版了第一部诗集《野生的月亮》。当时帕斯对哲学和政治怀有浓厚的兴趣，阅读了大量具有马克思主义倾向的书籍。墨西哥共产党中的托洛茨基派以及第四国际曾对他产生过较大的影响。1937年，帕斯曾去尤卡坦半岛创办了一所中学，以使当地的农民子女受到教育。在那里，他发现了荒漠、贫穷和伟大的马雅文化，这便是《石与花之间》创作灵感的源泉。同年六月他从梅里达返回墨西哥城，与小说家艾莱娜·伽罗结婚（他们有一个女儿，后离异）。对帕斯的一生来说，1937年是至关重要的一年：由于聂鲁达和阿尔贝蒂的推荐，他与艾莱娜应邀去西班牙参加了反法西斯作家代表大会，结识了当时西班牙和拉美诗坛上最杰出的诗人——巴列霍、维多夫罗、安东尼奥·马查多、塞尔努达、阿尔托拉吉雷、米格尔·埃尔南德斯等。值得一提的是，在会议期间，作为与

会最年轻的作家，他敢于鼓动比自己年长十五岁的同胞诗人卡洛斯·佩伊塞尔与他一道，对大会组织者想开除法国作家纪德的意向进行了抵制，表明了自己刚直不阿与“反潮流”的精神。他曾与阿尔贝蒂等人一起赴反法西斯前线工作，血与火的洗礼给他留下了终生难忘的印象。这一年，阿尔托拉吉雷在瓦伦西亚为他出版了《在你清晰的影子下及其它关于西班牙的诗》；回到墨西哥后，又出版了诗集《休想通过》和《人之根》。在离开西班牙之后，他曾去巴黎作了一次短暂的逗留。古巴作家卡彭铁尔带他去访问代斯诺斯。这是他与超现实主义作家们最早的接触。从那时起，他就和超现实主义结下了不解之缘。

西班牙内战以后，大批共和国战士流亡到墨西哥，帕斯积极热情地投入了救援工作。在此期间，他出版了《世界之滨》和《复活之夜》（1939），并创办了《车间》（TALLER 1938——1941）和《浪子》（El Hijo Prodigo 1943）杂志。此后，在对待斯大林以及社会主义现实主义的态度上，帕斯与聂鲁达产生了分歧（直至 1968 年，两人才重归于好）。1944 年他获得了古根海姆奖学金，赴美国考察。一方面，“可怕的美国文明”令他吃惊，另一方面，他有幸结识了艾略特、庞德、威廉斯、斯蒂文斯等著名诗人。在考察期间，他创作了著名散文集《孤独的迷宫》（1950 年出版），对墨西哥人的性格进行了精辟透澈的剖析。如果说 1937 年是帕斯人生道路上的里程碑，1944 年则同样对他的创作生涯产生了不可逆转的影响。从 1945 年起，由于外交部长卡斯蒂略·纳赫拉和诗人戈罗斯蒂萨的帮助，帕斯开始从事外交工作。鉴于帕斯与法国超现实主义运动的主将布勒东早有神交（布勒东曾于 1938 年去过墨西哥，当时的革命刊物对他作了大量的宣传），而且又收到了后者的邀请，外交部便首先将他派往法国。在巴黎，他积极参加了超现实主义和存在主义作家们的活动，结识了萨特、加缪等著名人物，经常同他们一起切磋诗艺，探讨人类命运，思考文学与政治、诗人与社会的关系。此后，他曾先后在驻印度和日本使馆供职。从 1953 至 1959 年，帕斯回到墨西哥，一面继续从事外交活动一面进行文学创作。在此期间，他于 1956 年在《墨西哥文学杂志》（第七期）上发表了剧本《拉帕其尼的女儿》。

1960 至 1961 年，他重去驻巴黎使馆，并与《泉》及《法国新杂志》等刊物合作。1962 年，他再次回到新德里，任驻印度大使，直

至 1968 年为抗议本国政府在三文化广场镇压学生运动而愤然辞职。这一举动激怒了他的政府，从此他再也没有从事外交活动。短诗《墨西哥之歌》正是抒发了诗人对枪杀学生的墨西哥政府的蔑视与愤慨的感情：

当我祖父喝咖啡的时候，
和我讲华莱士与波菲里奥，
讲法国士兵与包银帮的绑票。
桌布散发着火药的味道。

当我父亲端起酒杯的时候，
便和我讲萨巴塔与维亚，
讲弗洛雷斯、加玛、索托，
火药的气味便弥漫在餐桌。

可我，现在却只有沉默：
又能将谁诉说？

这首诗是帕斯在 1968 年学生运动遭到镇压以后写的。他的祖父生活的年代，是墨西哥独立后的年代，那时的枪口是对着土匪和法国入侵者的；他父亲生活的年代，正是墨西哥大革命的年代，那时的枪口同样对着国内外反动势力；而此时此刻，枪口对着革命的学生，诗人又能有什么话说呢！

从此以后，除了文学创作，他的主要活动是在美国和英国的大学讲学。他的许多杂文集，尤其是有关文学理论的作品，都是在讲座的基础上加工而成的。如果说帕斯在五十年代返回墨西哥时的创作主要是为了表现自己的祖国，七十年代返回时则主要是为了解剖和改变自己的祖国。在此期间，他的杂文主要讲的是政治，是白昼的活动；他的诗歌主要表现的是怀念，是夜间的思考。《往事清晰》就表现了诗人对逝去岁月的怀念。这首带有自传性的长诗表现了诗人是如何像瓦砾间的小草一样，随着家庭的没落而成长起来的。这时期的创作一般都发表在他本人主办的杂志上：《多元》（1971——1976）和《回归》

(1976—)。在1990年发表的《伟大岁月小记》上，帕斯这样写道：

“我生于1914年，在一个暴力思想占主导地位的世界上睁开眼睛，后来借西班牙内战颤抖的光辉开始政治的思考，希特勒的上台，欧洲民主的失落，卡德纳斯，罗斯福及其新政，满州国以及中日战争，甘地，莫斯科的发展和斯大林的神化，后者曾是欧洲和拉丁美洲无数知识分子崇拜的对象。有些思想开始时使我感到光辉耀眼，渐渐又变得混浊不清；于是我的内心一次又一次地变成斗争的舞台，这些争论没过多久便公开化了。对那些争论我既不高兴也不后悔。”

1958年，帕斯将自己1935年以来的诗作编为一个集子，题为《假释的自由》。题目本身似乎自相矛盾，而且颇令人费解。但如果想到帕斯自1935年以来一直认为“自由是必然的面具”，也就不足为奇了。诗人显然在暗示读者，自由向来是有限的，诗歌的自由也不例外。他的主要诗集还有《火蝶螈》(1962)、《东山坡》(1969)、《回归》(1976) 和《心中之树》(1987) 等。1989年他亲自编注了《帕斯最佳作品选：每日之火》。

从这些作品中，可以明显地看出，帕斯绝不是那种脱离现实、自我陶醉、无病呻吟的诗人。他要寻求一条改造现实社会的途径，他要架设一座沟通人类心灵的桥梁。写到此，笔者不禁想起帕斯在获得诺贝尔文学奖之后与米哈明·普拉多的谈话（见1990. 12. 17西班牙《改革16》)。在谈话中，帕斯认为“如果像布什和侯赛因这样的人阅读诗歌，世界就会好些。”他又说：“在所谓的政治科学——这是个错误的提法，因为政治是一门艺术——中专家们一般只谈论经济力量和社会阶级，却几乎从不涉及人的内心，其实人比经济形态复杂得多：他们会珍惜情意、感受恐惧、隐藏爱憎。而这些，无论以什么形式，恰恰是真正诗歌的主题。”或许，帕斯对诗歌功能的估计未免不切实际，但也并非完全没有道理，而作为一个诗人，将自己所献身的事业视为至高无上，并且身体力行地为之奋斗，这本身就是难能可贵的。

帕斯在诗歌创作上的特点之一是把语言从“清规戒律”中解放出来，使它恢复原始的魅力。这种倾向是从法国的象征派诗人马拉梅开始的。它导致了诗意的隐晦和朦胧。有人将这种倾向与贡戈拉派诗人

的巴罗克风格进行对比，二者恰恰具有截然不同的特征：贡戈拉派的隐晦在于诗风绮丽、过于雕琢，这种倾向的隐晦则在于它潜在的弦外之音，而它的语言倒是朴实无华、与日常生活中的口语颇为接近的。诗人所关注的是揭示“眼睛所看不见的事物”，是探索超越生死界限的人生。帕斯正是这种倾向的一面旗帜。

除了语言之外，帕斯对诗的结构也在进行不断的探索，颇有结构主义大师的风范。在这方面，1967 年发表的长诗《白》达到了登峰造极的地步。这首诗是由中间的诗句与左右两边的诗句错落有致地排列成的。据诗人自己说，该诗可以有各种各样的读法：通读全诗：1. 诗人显然在时空中漫游，不同意象的组合体现了地区、色彩、象征、形象的变化；2. 只读中间，撇开两边：是一种话语的流动，通过“黄、红、绿、蓝”四种颜色的状态，体现了从寂静到寂静（从“空白”到“空白”）的变化；这部分又可以作为 6 首独立的诗来读；

3. 只读左边：是一首表现四种时间的诗，对应的是自然界的四种基本元素（水、土、火、空气）；4. 只读右边：是另一首表现四种情感的诗，即感觉、领悟、想象、理解；左右两边的每一部分也可单独成篇，即作为 8 首不同的诗。就是说，它可以作为一首诗、三首诗或十八首诗来阅读。由此不难看出帕斯对诗歌形式的苦心追求。然而这并非别出心裁，因为他追求的是内容与外形的统一。这样的形式给翻译带来极大的困难，本书只选译了该诗的最后一部分。此外，帕斯对自己的诗作总是不断地修改，因而同一首诗在后面的版本中往往与前面的版本不同。这种精益求精的创作态度是值得称道的。至于帕斯对节奏和意象的重视，那是不言而喻的事情，因而他的诗作读起来朗朗上口，品起来耐人寻味，而且往往是越品越有味。

《太阳石》是帕斯在诗歌方面的代表作之一。这首长诗一经问世，便如石破天惊，引起世界文坛的瞩目。墨西哥诗人、小说家和文学评论家何塞·埃米利奥·帕切科认为“只要西班牙语存在，它就是用这种语言创作的最伟大的诗篇之一。”西班牙诗人、哲学家和文艺评论家拉蒙·希劳则说：“我有三本《太阳石》，一本为了阅读，一本为了重读，一本将是我的随葬品。”

《太阳石》发表于 1957 年。在此之前，墨西哥文学界的一些评论家看到帕斯创作题材和风格的转变，曾发出“一位才华横溢的青年诗

人受到没落的欧洲文化侵蚀”的慨叹。然而在这首长诗发表之后，一本曾经宣称“要扭断超现实主义的脖子”① 的杂志一变而成为捍卫帕斯声誉的堡垒。这至少说明帕斯并没有陷入欧洲超现实主义的“泥坑”，而是在“改造社会、改造人生”的艺术探索中坚定不移地走出了自己的路。

《太阳石》1957 年 9 月在经济文化基金出版社的《火山岩》上发表。该刊当时只发行 300 册。在这为收藏家所珍惜的首版《太阳石》上，帕斯为自己的创作加了一个注释（以后的版本上，诗人又将它删去了）：

本书的封面上有用玛雅数字写的 584，同时，诗的首尾分别有墨西哥人用来表示第四动日（el Día 4 Olín—Movimiento）和第四风日（el Día 4 Ehécatl—Viento）的形象，指出这首诗由 584 行十一音节诗句组成或许并非多余（结尾的六行不算在内，因为与开头的六行完全相同；实际上，全诗并未在那里结束，而是重新开始）。这个数目与金星围绕太阳公转的周期完全吻合：584 天。古代墨西哥人从第四动日开始计算金星公转的周期，584 天以后即第四风日，金星与太阳又重新会合，这是一个周期的结束，另一个周期的开始。

在诗前引用的奈瓦尔的诗句中，“第十三个”可能指扑克牌中的最后一张：纸牌如同年历一样，周而复始，以至无穷。正是出于这样的构想，诗人采用了这样首尾相接的环形结构，反复吟咏，一气呵成，虽有几十个段落，却没有一个句号，如此奇特的构思不是想入非非或故作惊人之举，而是诗人当时的心理状态与精神境界的体现。

1937 年，血气方刚的青年诗人帕斯满怀激情奔赴西班牙反法西斯斗争的前线，然而战争却以共和国的失败告终，回到墨西哥以后，帕斯又积极投入了对西班牙流亡者的救援工作。后来托洛茨基的被暗杀以及斯大林的文艺政策使他迷惑不解，陷入孤独、苦闷和彷徨之中。1945 年以后的外交生涯使他有机会接触西欧、北美乃至东方的

① 墨西哥诗人马丁内斯针对“天鹅的诗人”达里奥的追随者写过一首有名的十四行诗《扭断那天鹅的脖子》。

各种各样的哲学和文艺思潮。尤其是在巴黎，他受到存在主义和超现实主义的感染和熏陶，并积极参与了那里的文学运动。然而帕斯毕竟不是等闲之辈，他没有成为任何一种流派的俘虏，而是在博采众长的基础上形成了自己独树一帜的个人风格。创作《太阳石》的时候，帕斯精神上并没有摆脱孤独、苦闷和迷惘的阴影，他仍在坚持不懈地求索着。他在神话传说中寻觅，在人类历史中漫游，在个人记忆中打捞，以求找到改造社会的正确途径，使"爱情、诗歌、革命"这三个燃烧着的词汇得到统一，使人类被"现代社会"扭曲和分裂的本性得到恢复。但诗人并没有找到令人满意的答案，并没有看到真正光明的前途，他的寻求也就如同太阳历一样，只有开始而没有结束。

全诗站在太阳石的高度，以无人称开始。然后出现了"你"，太阳石才有了交流的对象。这是一个女性的形体，世界由于她的晶莹透明才变得清晰可见。接着"我"便出现了，并"从光的拱门进入了晴朗秋天的长廊"。在诗人的想象中，女性的"你"与世界融为一体，"我"沿着她的身躯行进，直至跌成碎片仍在锲而不舍地继续搜寻，然后便进入了"记忆那没有尽头的通道"。这时，诗中的"我"脱离了自己，他在寻找一个"瞬间"和一张"面孔"。这个"瞬间"应当是充分展示人的本性的瞬间，这张面孔应当是具有"想象、爱情与自由"品格的人的本来的面孔。在这寻求的过程中，诗人打乱了时间和空间的界限，将神话、现实、回忆、憧憬、梦幻融为一体，充分表现了自己汹涌的激情、深邃的思考和丰富的想象力，同时也给全诗披上了扑朔迷离的神秘色彩。

在诗人的寻觅中，首先出现的具体时间是"下午五点钟"，一群姑娘走出了用火山岩作围墙的学校。在墨西哥城，这样的围墙随处可见，然而诗人的笔锋转瞬间便从现实移向了想象的世界。她们中的一位"身披霞光"走来。她的身上凝聚着两种截然相反的品质，既是老虎又是麋鹿，既是猛兽又是猎物，二者相反相成，像"阴"和"阳"一样维系着世间万物的平衡。她既是所有的女性又不是任何一位女性。她究竟是谁?"我"忘记了她的姓名。她可能是梅露西娜、劳拉、伊莎贝尔、珀耳塞福涅或玛丽亚中的一个。这些名字可能是神话人物，可能是历史人物，也可能就是生活中的普通人，因为在西班牙语国家，尤其是在墨西哥，像伊莎贝尔和劳拉这样的名字是极为常见

的。在她们中间，诗人首先着眼于梅露西娜。她是中世纪传说中的一位仙女，上半身是人，下半身是蛇，后来被丈夫发现并将她撵走，从此便常常对不幸的婚姻发出哀鸣。女性的悲剧使诗人联想到利剑的锋刃和屠夫的血杯，并像常青藤一样纠缠着诗人无法平静的心灵。这女性是“火的字迹”、“海的字迹”、“风的字迹”和“太阳的遗言”，她甚至用无法破译的火红的字迹为诗人纹身。她不是任何一个女性，又是一个实实在在的牺牲者的形象。正是她将诗人引进一座座幻想的迷宫。然而，诗人并没有完全脱离神话传说，最终还是让“我”看见了她身上粗大的鳞片。

“空虚”、“受伤”的“我”继续寻觅。诗中又出现了具体的地点：伯克利市的克里斯托夫大街，墨西哥城的改革大街，韦拉克鲁斯的佩罗特大街等等。比这一切都更加具体的是 1937 年在马德里的安赫尔广场上发生的令人惊心动魄的场面：一对情侣在轰炸时做爱。这是诗人永难忘怀的时刻。这可能是他亲眼所见，也可能是他听到的传闻。从这时起，“性爱”就成了诗中充分揭示的“瞬间”。在诗人看来，只有在此时，人才能抛弃压抑自身的伪装和做作，毫无顾忌地显露自己的本性。所以如此，是因为世间充斥着：

被老鼠偷吃的法律，
银行和监狱的栅栏，
纸的栅栏，铁丝网，
电铃、探棍、蒺藜，
用单调的语言布道的武器，
戴着教士帽的温柔的蝎子，
戴着大礼帽的老虎，
素食俱乐部和红十字会的主席，
身为教育家的驴，
冒充救世主、人民之父的鳄鱼，
元首、鲨鱼、前途的缔造者，
身穿制服的蠢猪，
用圣水洗刷黑色牙齿
并攻读英语

和民主课程的教会的宠儿，
无形的墙壁，
腐烂的面具——
使人与人类
并与自身分离，
(……)

诗人认为，只要是“爱”的享受就比在吃人的社会里苟且偷生更有价值。只有通过对“爱”的追求，人才能发现已经失去的团结和一致，才能重新获得自由，而这本是人类生存的最原始的条件。寻找这“爱”的“瞬间”正是全诗的出发点。诗人认为这样的“瞬间”不是哪一个人的，而属于所有的人，因而他交替地使用“他们”和“我们”，使主观与客观相互映衬，将作者与读者合而为一，大家都成了目睹人世沧桑的太阳石的化身。

在人类历史和神话传说的人物中，诗人忆起了一系列的典型形象：亚伯、阿伽门农、卡珊德拉、布鲁图、莫克特苏马等。值得注意的是，在帕斯所列举的政治家中，许多人如林肯、马德罗、罗伯斯比尔等都是由于意识形态的分歧而被政敌处决或谋杀的。这表现了帕斯对世界的悲观而又无可奈何的看法：善与恶、美与丑、烈士与凶手、革命与悲剧就像一枚硬币的正反两面一样不可分开。面对这不公的社会和严酷的人生，诗人采取了玄学的态度：将生和死、“自我”与“非我”等互相对立的概念融合起来，使它们互相依存、互相转化、互相渗透。

在文学家和知识分子当中，帕斯属于热衷于政治的一代，满怀激情而又屡遭挫折的一代，但又是“生的乐趣”没有被愤怒完全摧毁的一代。读《太阳石》，首先使人感到的便是诗人那一泻千里、汹涌澎湃的激情。对于一个诗人来说，这是其生命力之所在。尽管他没有找到改造社会的出路，然而单是对现实社会的无情揭露和对人类未来的不懈追求，已经足以使这首长诗成为脍炙人口的佳作名篇。

在艺术技巧方面，帕斯在这首诗中大量运用电影蒙太奇的手法，对千姿百态、色彩纷呈的形象进行剪接，从而使读者对诗句产生动态的感觉。

象征是帕斯诗歌创作的主要艺术手段。从整体上说，太阳石本身就是一种象征。太阳石又和金星联系在一定：金星就是维纳斯，是爱神，是诗中的梅露西娜、劳拉、艾罗伊莎、伊莎贝尔、玛丽亚和珀耳塞福涅的象征。这些女性，无论是神、是仙、是人，都具有女性的多重品格，既是情人，又是母亲和女儿。她们代表一切女性，又不是任何女性。用金星作她们的象征，最为贴切，因为她同样具有多重品格，既是启明星，又是长庚星，既出现在黎明，又出现在黄昏。作为爱神，她向诗人展示了一个充分表现人类自然本性的"瞬间"。

《太阳石》不是史诗，却具有史诗的气魄；不是情诗，却具有情诗的风采；不是政治诗，却有政治诗的脉搏；不是哲理诗，却具有哲理诗的神韵；不是田园诗，却具有田园诗的舒展与流畅。它能将生与死、爱与恨、历史与现实、神话与梦幻、孤独与理解、拒绝与接受、追求与绝望融合在同一首诗的字里行间. 爱情与历史是《太阳石》的两根主要支柱。

在诗歌创作中，帕斯反映了墨西哥当代知识分子彷徨、迷惘的情绪，具有多方面、多层次的特点。他的创作道路是环形的，即从"自我"出发又回到"自我"，诗人自己是其作品内在冲突的根源。他继承了维森特·维多夫罗、塞萨尔·巴列霍等拉美诗人的开拓精神，通过对"自我"、"非我"、时间、空间、生命、死亡、性爱等各方面的探索来表现社会与人的本性。他的作品既富于深刻的哲学含义，又具有明显的玄学色彩，同时还可以看出弗洛伊德演说的烙印。

在对时间和空间的探索方面，帕斯的诗歌与博尔赫斯的小说有异曲同工之妙，他们都把人类看作时间与空间的奴隶，同时却又幻想着摆脱时间与空间的局限去寻求自由，尽管它只是"假释的自由"。诗人既不想让时间死去，又不想让时间复活，而是希望时间停滞，认为时间的停滞是最美的境界。帕斯既是诗人，又是批评家，而且二者同时发挥作用，这就决定了他的诗歌的哲理性，决定了他理所当然地成为哲理派（即"车间派"）诗人中的佼佼者。他有时用短短的几行诗就浅显而又深刻地道出了自己的人生哲学：

他要歌唱，
为了忘却

真实生活的虚伪，
为了记住
虚伪生活的真实。

通过上述的简单分析，我们可以看出，帕斯的转变，从世界观来说，是从阶级论转向人性论；而从艺术技巧来说，则是从简单到复杂、从一元到多元、从幼稚转向成熟。正是这后一种转变，使帕斯成为具有世界水平的诗人。

帕斯不仅是闻名遐迩的诗人，也是出类拔萃的散文家和文论家。他不但精通西方哲学、文学和历史，而且在心理学、伦理学、语言学和人类学的研究方面也有很高的造诣。他崇拜古老的东方文化，对老庄、周易、佛经等都有很深的了解。帕斯散文的内容是极为广泛的，大致可分为文论、诗论、历史考证、哲学思考、政治述评等几类。就其艺术风格而言，既有文艺散文、政论杂文，也有散文诗。在诸多散文和杂文作品中，《孤独的迷宫》可谓他的成名之作。他对墨西哥人的民族性，尤其是对墨西哥人的劣根性进行了深刻的揭示与剖析，因而在出版后曾引起不少人对他的反感与责备。但随着时间的推移，这不作品已成经典，是人们了解墨西哥人的必读之书。值得注意的是.帕斯对同一主题往往进行反复的论述。杂文集《拾遗》和《仁慈的妖魔》就是《孤独的迷宫》的续篇，它们比《迷宫》一书更有现实针对性。又如，在诗论方面，《弓与琴》是帕斯的扛鼎之作。它由三部分组成：《论诗》、《诗的揭示》和《诗歌与历史》。此外，还有序、跋和附录。至于书名的含义，正好体现了帕斯对待自我的态度：既要像琴那样表现自我，又要像弓那样超越自我。帕斯始终认为，诗歌和艺术都具有与传统决裂的反潮流的品格，它们不能简单地接受传统，而要不断地进行探索、变革与创新。为了实现这一切，“坦诚”是至关重要的。否则，诗歌便失去了历史见证的作用。同样，《淤泥之子》和《另一个声音》与《弓与琴》同样有着内在的联系。《淤泥之子》是帕斯在哈佛大学的讲稿经过整理而成的。它主要论述了文学和先锋派诗歌的目的、诗歌的现代传统，分析了宗教和革命对诗人的双重诱惑。面对宗教，现代诗歌表现为另一种宗教；面对革命，则表现为最初的革命。这是一种双重的异端，一种双重的张力，它既存在于浪漫主义

的布莱克，也存在于象征派的叶芝或先锋派的庞德，既存在于波德莱尔，也存在于布勒东，既存在于佩索阿，也存在于巴列霍。《另一个声音》主要论述了现代性、神话、革命与诗歌的关系。除了创作之外，帕斯还有大量的翻译作品。在《翻译与消遣》（1974）中，他翻译了我国唐宋诗人李白、王维、苏轼等名家的作品。1985年他出版了访谈录《批评的激情》。作为一位百科全书式的作家，帕斯对音乐、绘画、电影、戏剧和工艺美术也颇有研究。

作为西班牙语的作家和诗人，帕斯几乎得到了一切可能得到的荣誉和褒奖。其中较重要的有国际诗歌大奖（布鲁塞尔，1963）、西班牙文学批评奖（1977）、墨西哥国家文学奖（1977）、墨西哥金鹰奖（1079）、西班牙塞万提斯文学奖（1981）、阿尔丰索·雷耶斯文学奖（1986）、智者阿尔丰索十世勋章（1988）、诺贝尔文学奖（1990）等。此外，他还是美国文学艺术学院名誉院士，是墨西哥国立自治大学、波士顿大学、哈佛大学、纽约大学的名誉博士。

在1998年帕斯逝世的时候，哥伦比亚著名小说家、1982年诺贝尔文学奖得主加西亚·马尔克斯说："对帕斯的荣誉来说，任何表彰都是浮浅的。他的死是一个美、思考和分析的涌流的无法修补的断路。这一涌流贯穿了整个二十世纪，而且会波及到今后很长的时间。"巴尔加斯·略萨说："我认为当代文化一个最高大的形象和帕斯一起消失了。作为诗人、散文家、思想家和正义的觉悟，他留下了一条很深的痕迹，它使得自己的崇敬者和反对者都深深为他的思想、他的美学意象以及他用智慧和激情所捍卫的价值观念而折服。"

综上所述，帕斯不仅是一位诗人，更是一位文人和哲人。

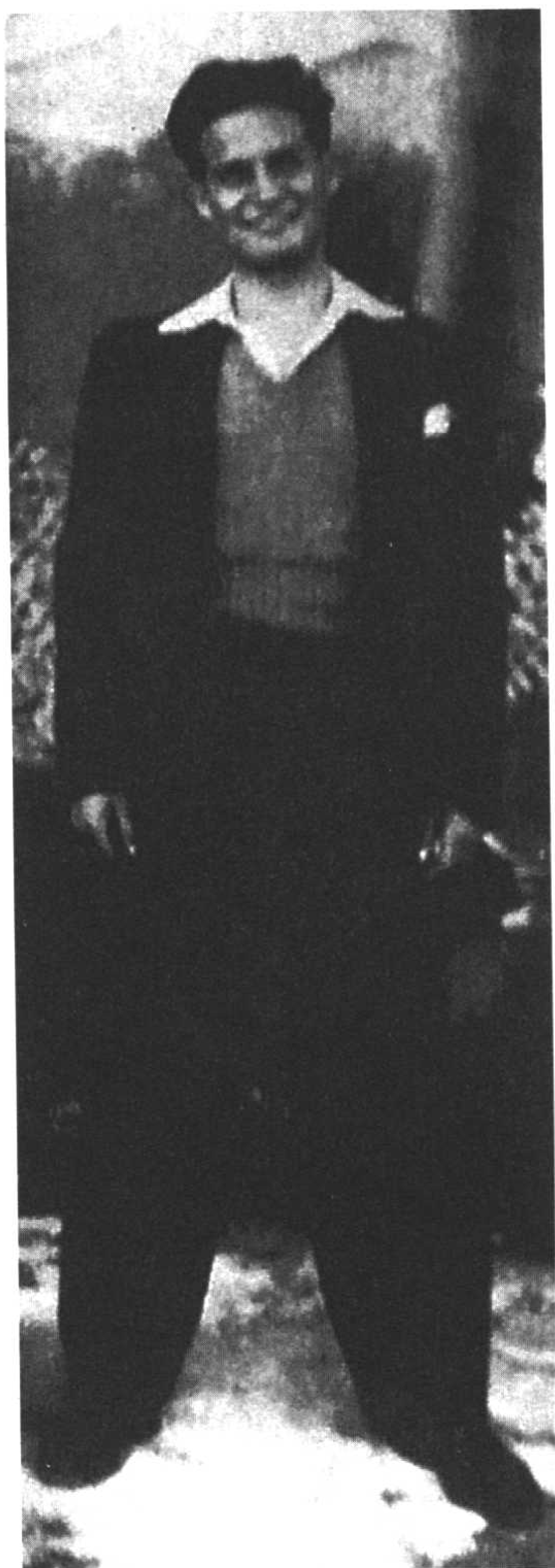
多年来，国内创作界都希望我们能对帕斯的作品进行更多的翻译和介绍，但由于种种原因，却始终未能如愿。这次的介绍总算比以前的几个版本宽泛一些。在此，我们要特别感谢墨西哥驻华大使李子文先生、文化参赞贝尔梅霍先生和墨西哥学院教授白佩兰女士，没有他们的热心帮助，这套选集的出版是不可想象的；还要感谢本书的责任编辑唐晓渡先生，没有他持之以恒的关注，本书的出版同样是不可能的。我要感谢参与本书翻译的老、中、青各位同行，还要感谢我的学生王秋实、王新萍、程利阳、翁妙玮、黄乐平、刘冬花、夏珺、范

晔、崔燕等青年朋友们，他们有的参与了文论或杂文的翻译，有的在电脑操作、清样校对等方面给了我许多帮助。他们这一辈人是我们西班牙语文学翻译的希望所在。在此还有一点需要说明：本书中的《变之潮流》是郭惠民先生根据英文版译出的，可能与西文版有些出入，作为编者，我对郭先生同样表示由衷的谢意。本书酝酿的时间虽长，但真要出版的时候，还是急匆匆赶出来的，加上帕斯是个百科全书式的作家，汪洋恣肆，旁征博引，翻译起来，难度很大，不如意处甚多，无奈水平所限，恳请读者与同行不吝赐教。

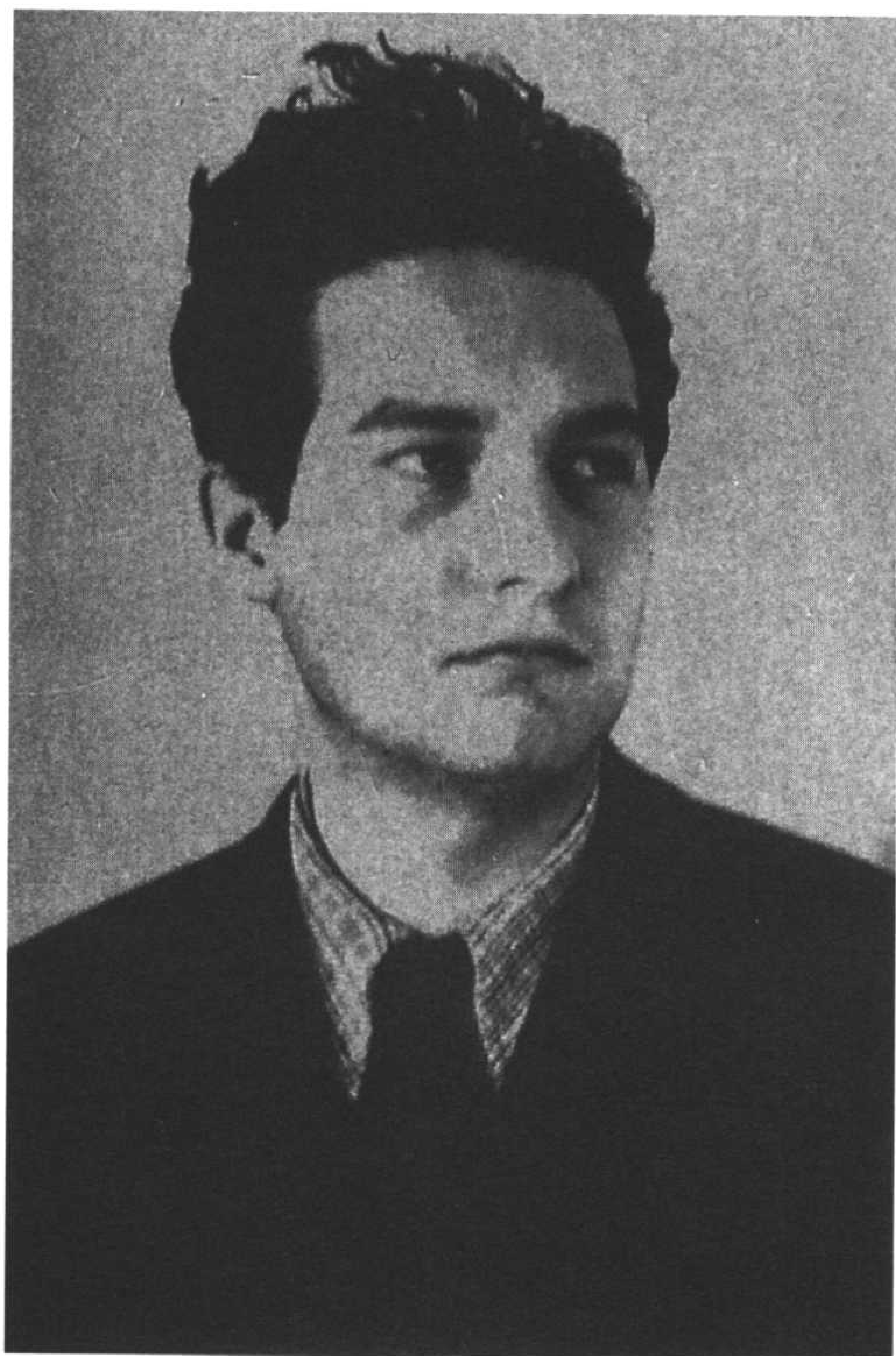
2005 年 10 月，于蓝旗营

童年帕斯





青年时代的帕斯（1932~1933）



1935~1936 年的帕斯



1941 年的帕斯

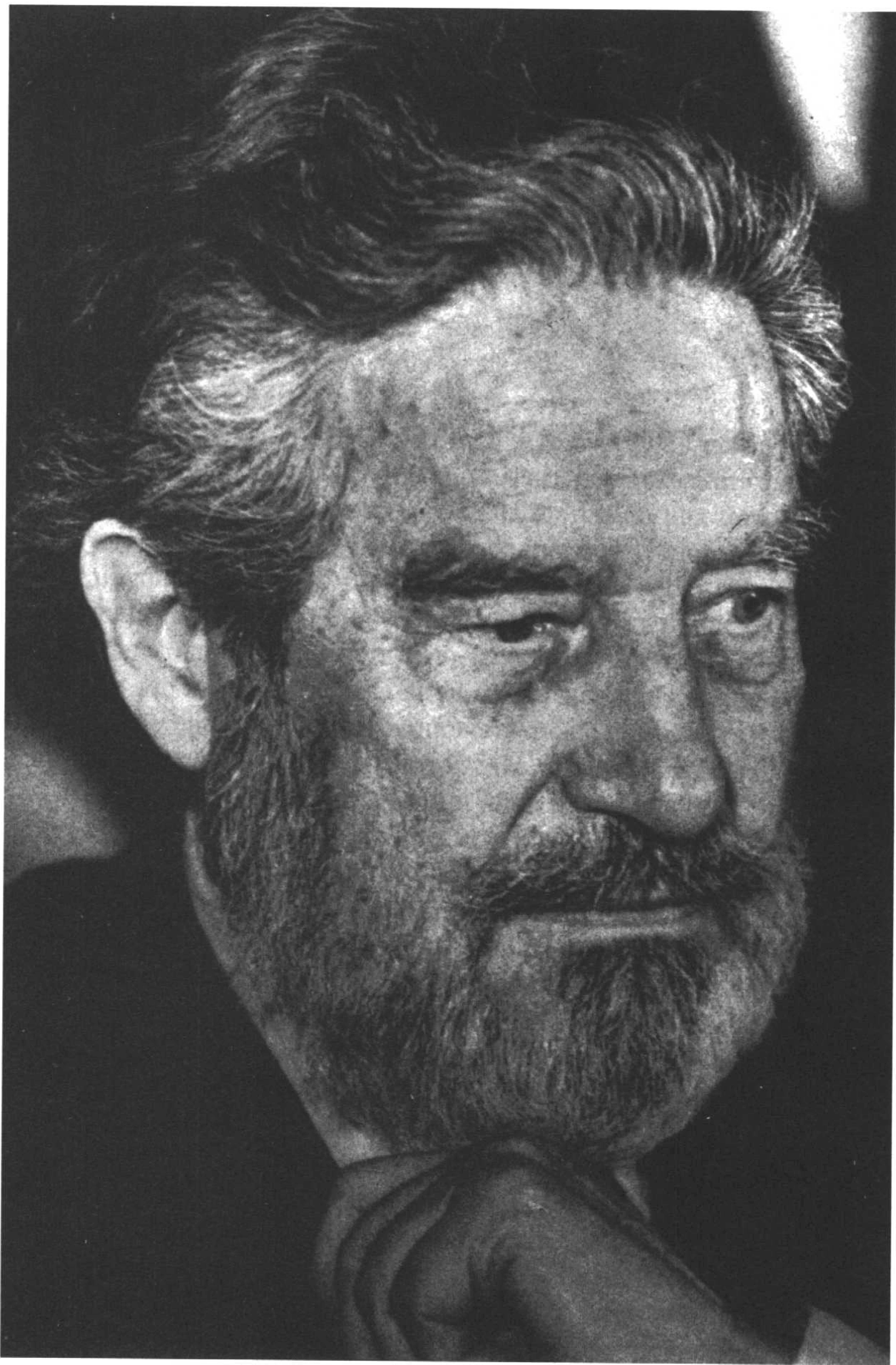
青年帕斯

里卡多·萨拉萨尔／摄



帕斯在阿富汗(1965)

马丽·何塞／摄



老年帕斯　　*罗赫里奥·库埃亚尔／摄*

目　录

鹰还是太阳（散文诗，1949—1950）　　赵振江　译

弓与琴　　金　灿、赵德明、沈根发、吴健恒、王平媛、崔　萍、陈　文、刘冬花、王新萍、黄乐平、夏　珺、翁妙玮、程利阳、贾永生　译

附　录

另一个声音　　　　赵振江　译

假释的自由
(1935—1957)

那里，边界终止，道路消失。寂静开始。我缓慢地前进并使夜空布满星星，布满话语，布满遥远之水的呼吸，这水在黎明升起的地方等候着我。

我在创造前夕、夜晚、翌日，后者从它的石床上站起并用清澈的双眸巡视着忧伤的梦境。我支撑着树木、云朵、岩石、海洋、幸运的预感、在四散的光线面前动摇并瘫痪的创造。

然后是贫瘠的山脉，土坯的房屋，琐碎的现实，其间有一个水塘与一株笨拙的胡椒树，几个向我投掷石块的傻孩子，一个与我作对的不怀好意的村庄。我创造恐惧、希望、正午——它是太阳之痴、反光之谎和阉割临时情夫之女的父亲。

我创造烧灼和尖叫，厕所里的手淫，粪堆上的幻觉，监狱，虱子与疳积，为了汤而发生的争抢，告发，讨嫌的动物，下作的接触，夜间的审讯，良知的考查，法官，受害者，证人。你是三位一体。现在上诉谁，用什么狡辩将控告你的人打跨？申诉书、叹息和辩护词都是无用的。敲已处决之门是无用的。没有门，有镜子。闭上眼睛或在人群中归来是无用的：这光明已不会离开我。我将打破镜子，使自己的形象化为碎片，这形象每天清晨都重新成为我的同谋，我的告发者。觉醒的孤独和孤独的觉醒，靠水与面包维持的白昼，没有水的夜晚。干旱，被一个没有眼睑的太阳——凶恶的眼睛摧残的田野，觉醒啊，纯洁的现时，过去与未来在那里燃烧，没有火光也没有希望。一切都注入永恒，而永恒无可注入。

那里，道路消失，寂静结束，我创造绝望，理解我的头脑，描绘我的手臂，发现我的眼睛。我创造那创造我的朋友，他与我相同；创造女人，她与我相异：塔楼，我用旗帜

为它加冕，城墙，我的泡沫将它攀登，毁坏的城市，在我双眼的控制下复活。

为了抗拒寂静与喧嚣，我创造“语言”，它是人们每天都在创造的自由，也是每天都在将我创造的自由。

1. 在你清晰的影子下（1935—1944）

独　白

在残破的立柱下面，
在虚无与梦幻之间，
你名字的音节
穿越我的失眠。

你浅红的长发，
如夏日的闪电，
在夜的脊背
甜蜜而又猛烈的抖颤。

梦幻的昏暗水流
从废墟之间涌出
并用虚无将你构筑：
夜晚潮湿的海岸——
梦游的大海盲目地
在那里拍打和漫延。

人之根

1

在音乐和歌舞的后面，
这里，在静止中，
在音乐紧张的地方，
在我血液的大树下，
你在休息。我赤裸着身体
而力量，静止之女，
在我的血管中撞击。

这是最宁静的天空，
这是最纯洁的裸体。
在我血液的大树下，
你，已经死去。

2

人声尽在燃烧。
嘴唇也已滚烫，
停滞的夜
停留在最高的花朵上。

无人知道你的名字，
星星金色的成熟

和那悬在空中的夜——
静止的海洋，
在你神秘的力量上流淌.

情人啊，一切都在你名字
燃烧的声音下沉默不语。
情人啊，一切都在沉默。
你，失去了名字，
在这被剥掉了语言的夜里。

3

这是你的血，
陌生而幽深，
流入你的躯体
将那些对你本人
一无所知的盲目的海岸沐浴。

清白，遥远，
在强烈的坚持和流动中，
阻止了我血液的流动。
一个小小的创伤
却熟悉光芒，
熟悉对它一无所知的空气，
熟悉我的目光。

那是你的血，
而这是揭示它的在逃的声响

时间在汇聚
并返回岁月之源，

如同你电的头发
倘若将那隐蔽的深根震颤，
因为生命此刻在旋转，
而时间是时代的消亡
名字与形体会被遗忘。

这是你的血，我说，
灵魂悬在空虚里面
在你的血液活生生的虚无面前。

1935—1936

姑　娘

——致劳拉·艾莱娜

姑娘，你提到树。
树便静静地生长，
高空中迷人的景象，
连我们的眼神都闪着绿光。

姑娘，你提到天。
云便与风较量，
而空间便化作
一个透明的战场。

姑娘，你提到水。
不知从何处，水便溢出，
在叶片上闪烁，在岩石间倾诉
并将我们变成了湿润的雾。

姑娘，你什么也不要讲。
太阳的潮，
黄色的浪，
把我举到峰顶上，
使我们散落在四面的地平线
并使我们完好无损
依然是我们，在那一天的中央。

夏　夜

吹落繁星的轻风
沐浴在河中的夏季
泥土之唇
呼出的气息，
请你摸一摸夜的躯体。

唇的土地，
垂死的地狱在口里喘气，
天在唇上降雨，
水在歌唱，诞生了天堂。

黑夜之树烈火熊熊，
木片碎成星星，
是小鸟，又是眼睛。
梦游的河水在流动，
白炽盐水的舌头
向黑暗的海滩进攻。

一切都在呼吸、生活、奔流，
光芒在于颤抖，

眼睛在于空间，
心脏在于跳动，
夜在于无有止境。

一个黑暗的起源，无边无涯
在夏夜诞生。
在你的瞳孔上出现了整个天空。

鸟　儿

在透明的寂静中
白昼停止了运行：
空间的透明
就是寂静的透明。
天空凝滞的光线
使青草的生长稳定，
岩石中，大地的昆虫
在相同的光线下，与岩石相同。
时间在每一分钟里得到满足。
中午消耗在
迷人的寂静中。

鸟儿在歌唱，细细的雕翎。
受伤的银白色胸脯搅动了天空，
树叶儿颤抖，
青草儿惊醒……
我顿时感到死神就是一只雕翎，
却无人知道谁在拉弓，
转瞬间，我们就会丧生。

情　侣

一个姑娘，一个小伙儿，
躺在草地上。
吃着橙子，交换着亲吻
像波涛交换浪花一样。

一个小伙儿，一个姑娘
躺在海滩上。
吃着柠檬，交换着亲吻
像白云交换泡沫一样。

一个姑娘，一个小伙儿，
躺在黄土下。
不亲吻，不说话
以沉默相报答。

两个身躯

两个面对面的身躯
有时是两个波浪
而黑夜是海洋。

两个面对面的身躯
有时是两块石头
而黑夜是沙漠。

两个面对面的身躯
有时是根
在夜间盘在一起。

两个面对面的身躯
有时是对折的刀片
而黑夜是闪电。

两个面对面的身躯
是两颗星星
陨落在寥廓的天空。

生命是闪电

在海洋的黑夜里
只有鱼儿或闪电
在树林的黑夜里
只有鸟儿或闪电。

在躯体的黑夜里
骨骼是闪电。
世界啊，一切都是黑夜
而只有生命是闪电。

观　海

1

波浪可有形？
时而自我雕塑
时而将浮出
水面的弧线抻平，
动，就是形。

2

退潮：
脖颈、脊背、臀部；
涨潮：
浪花、嘴巴、胸脯。

3

大海充满渴望。
石床上
旁若无人地伸屈。
气喘吁吁。

枝　头

一只小鸟
落在松树枝上
啾啾歌唱。

突然挺立
箭一样飞向远方，
歌声中变得渺茫。

小鸟像会唱歌的木片，
木片在火焰中烧光，
小鸟消逝在远方。

抬眼望：空空荡荡。
只剩下寂静
在摇晃的枝头上。

诗人的墓志铭

他要歌唱，
为了忘却
真正生活的虚伪，
为了记住
虚伪生活的真实。

2. 灾难与奇迹（1937—1947）

镜　子

有一个夜晚，
一个没有证人的空洞的时间，
一个指甲与寂静的夜晚，
无边无岸的荒原，
岁月间冰的岛屿；
一个无人的夜晚
只有成倍增长的孤单。

回归自
夜晚、河流的唇边，
珊瑚与汁液缓慢的沿岸，
自一个挺直的欲望
宛若花儿沐浴着雨露，
戴在黑夜脖子上失眠的火的项链，
或者从自身回归自身，
在冷漠的镜子中一张脸
在重复着我的脸，
伪装着我的脸。

面对镜子狂妄的游戏
我的存在化为祭坛，化为灰烬，
呼吸并化为灰烬，

我燃烧、发光、编造谎言
说是有一个死了的我
抓住一把烟的短剑
这短剑向他伪装伤口的血迹斑斑，
而一个我，我的倒数第二个我，
只要求忘却、阴影、虚无，
点燃并烧毁他的最后的谎言。

从一个面具到另一个面具
总有一个他要求的倒数第二个我。
我在自己身上沉没并触摸不到自己。

1934

不要天也不要地

请靠后，苍天，
光和它的刀片，
硝石的墙，
总是通向另一些街巷的街巷。
我的挺立着的玻璃的皮肤，
我的指甲和牙齿
它们已跌落在镜子的井里。
请靠后，紧闭着的门，
敞开的身。
请靠后，汹涌的爱，
摧毁着“性”的贞，
丝绸的爪，灰烬的唇。

请靠后，大地或苍天。

他们坐在桌前
在那里喝穷人的血：
餐桌属于金钱，
餐桌属于荣耀和正义，
属于政权和上帝
——神圣之家在“驴槽”里，
生命的源泉，
被打破的明镜
那喀索斯在那里畅饮自我、永不满足
还有肝脏、预言家与兀鹫的食物。

请靠后，大地或苍天。

双人的床单
盖着四肢相交的身体，
灰烬中的石头
当阳光触摸到他们。
每个人都在自已语言的监牢
大家忙碌着
共同将巴别塔建造。
苍天在打哈欠
地狱咬着自己的尾巴
并复活
还有长久生命的日子，
没有黄昏的日子，
胎儿内脏的乐园。

我曾相信这一切。
今天睡在哭泣的岸边。
哭泣也可用作枕头来安眠。

城市黄昏（选三）

——致拉·维·阿尔贝拉

她曾在这里受苦。

1

夕阳吞噬着模糊的残景；
破损的天空开裂，像一座坟茔；
阳光斜映在残存的墙上；
灰尘和硝粉在荒漠上飞扬。

白蜡树更加清醒，更加轩昂，
夜幕笼罩寂静的广场，
盲目抚摩她，像妻子一样
而那广场是一个永不愈合的创伤。

虚无流入一条条街巷，
被践踏的街巷没有尽头，
不眠的思绪无休止的游荡。

城市，呼唤与怀念我的一切
都已空虚地静卧在你的身上，
都已在你岩石的怀里埋葬。

2

默默无语，宛似厚厚的巨岩
静静地坠落苍天，
苍天摆脱了它的重负，
岩石与井，在自身中沉陷。

傍晚在它的毁坏中燃烧，
我从灰烬和呵欠中穿过街道，
一个紫色的、石膏的、无声
而又眩晕的生命在那里跳动；

岩石上紫色的疮伤
颤抖的溃疡返回到每一堵墙上；
面对一口口棺材，家庭日常的死亡

在那里平淡无奇地生长，
黑暗中石雕般立着的妓女：
就像蒙蒙夜色的路标一样。

4（天空）

寒冷的金属，无情的利刃，
孤独的荒野而且没有星星，
钢铁铸就的平原，一眼望不到边，
没有哭泣的天，井，失明的泉。

宁静，顽强，不可逾越，
没有门也没有柄，完整的城垣

在你表现出的渴望与另一个已经许诺
却又虚无缥渺的天堂之间。

语言的味道像麻木的玻璃，
像被风吹得毛骨悚然的寂静，
像不眠的被咬住的心灵。

天空，什么也不能将你动摇并在你那里
居住。灵魂燃烧着根与诞生
并加速深入在自身中。

大　街

这是一条长长的寂静的街道。
我在黑暗中行走、跌跤，
爬起来，踏着干枯的落叶和沉默的石头
用盲目的双脚，
我身后也有人将它们践踏：
我停，他也停，我跑，他也跑。
当我转过脸：无人静悄悄。
满目漆黑，没有出路，
我在街口转来转去
但总是回到原地，
那里没人将我等候，也没人将我跟随，
我却在那里将一个人紧追，
他跌倒了又爬起来
一见我便说：没有谁。

中断的哀歌

今天我想起家中的死者。
第一位令我们终生难忘，
尽管他死得疾如闪电
来不及美容与躺上灵床。
我听见台阶上的手杖在迟疑，
身躯固定在一声叹息。
门自打开，死者进去。
从门到死只有很小的距离
几乎没有坐下的时机，
仰起头来看一看时针
便知道：八点十五分。

今天我想起家中的死者。
她夜复一夜地朝拜冥王，
她的挣扎，火车永不开动，
那一次告别是多么漫长。
贪婪的口
对那一线喘息的空空渴望，
双眸使着眼色而不肯闭上
并使我眼前的灯光朦胧摇晃，
坚定的目光拥抱另一个人的目光，
这目光在拥抱中窒息，
它终于逃走并从岸边看清
灵魂如何沉没并失去躯体
而且没有找到可以捕捉的眼睛……
这目光也邀我去死吗？
我们死或许只因为

没有人愿和我们同死，
没有人愿看我们的眼睛。

今天我想起家中的死者。
他只去了几个钟点的时光
而且无人知道他去的地方多么悄无声响。
每天晚饭以后，
没有虚无之色的停顿，
或者悬于寂静的蛛丝上
没有结尾的语句，
给归来者开辟了一条走廊：
他的脚步在回响，上来，停下……
我们中间有人站起
并把门关上。
但是他在另一个世界依然如故。
在空洞、在皱折中窥视，
在郊区、在呵欠中游荡。
尽管我们将门关上，他决不改弦更张。

今天我想起家中的死者。
在我前额上消失的面孔，
没有眼睛的面孔，坚定、空虚的眼睛，
难道我在从它们身上寻找自己的秘密，
那使我的血液流动的血的上帝，
冰的上帝，吞噬我的上帝?
他的沉默是我生命的镜子，
他的死在我的生命中延迟：
我是他过失中最后的过失。

今天我想起家中的死者。
分散的思考，分散的行动，
散落的名字

（湖泊，无用的地区，
顽固记忆刨开的坑），
聚会与分散，
这个我，他抽象的眼色，
总是与另一个我（同一个）分享
愤怒、欲望及共各种各样的面具，
缓慢的侵蚀，被埋葬的蝰蛇，
等待，恐惧，行动
及其反面：在我身上顽固执迷，
要求饮从前拒绝给他们的水，
要求吃那面包、水果、躯体。

早已没有水，一切都已枯干，
没有味道的面包，苦涩的水果，
驯化、咀嚼过的爱情，
在无形铁棍的笼子中
手淫的猴子和驯化的母狗，
你吞噬的东西将你吞噬，
你的牺牲品同时是屠杀你的刽子手。
一堆死去的岁月、折皱的报纸，
撬开的夜晚
和在眼皮红肿的黎明中
我们打开领结时的表情，
街上的灯光已经熄灭
“蜘蛛，不要记仇，向太阳致敬”，
而我们半死不活地钻进床帐中。

世界是一个圆形的沙漠，
天庭已经关闭而地狱处处皆空。

石与花之间

——致特奥多罗·塞萨曼

1

黎明时，我们像石头一样。

只有光芒，只有
反射光的光芒。

大地：
一只岩石的手掌。
沉默的水
在石灰质的坟墓里流淌，
被囚禁的水，
潮湿、谦恭的舌头
什么也不讲。

大地喷出哈气。
褐色的鸟儿飞翔、泥土长出了翅膀。
地平线：
片片白云像绸缎一样。

大平原，没有皱纹。
龙舌兰，绿色的指针，
将大地的空间划分。
天空无边无垠。

2

这是什么样的土地?
什么样的暴行
在它岩石的外壳底下孕育?
什么样的寒冷的火的固执
年复一年宛如唾液
积累、硬化并尖似蒺藜?

一个在太阳和水
竖起敌对的旗帜以前
就已存在的地区
在生与死的双重诞生以前
就已经创立。

在平原，植物生长
在军队辽阔的种植园上。
不动的军队
面对游荡和旋转的太阳。

龙舌兰，翠绿而又自负，
在三角形的宽茎上抽出叶片：
一眼喷射利刃的泉，
全副武装的植物啊，龙舌兰。

沙地的干渴
沿着它的纤维向上跋涉。
它的汁液来自地下的王国，
向上推进并在奋力跳跃时停住，
化作满怀敌意的冠羽，

化作顶端锋利的绿色。
只见形式而不见干渴。

龙舌兰多么令人崇敬：
它的暴行
是多么平和，与它的平和对称。

它的干渴制造了自己畅饮的醇酒：
它是一个蒸馏器，却将自己蒸馏。

二十五年后
长起红色的、唯一的花朵。
一根生殖棒为它撑起
岩石化的火苗。
那时它便死掉。

3

在石与花之间，人：
生将我们引向死，
死将我们引向生。

人，
岩石上的雨下个不停，
河在火焰中流动，
战胜暴风雨的花儿，
转瞬即逝的闪电般的鸟儿：
人在其果实和作品中。

龙舌兰，
是白色与赭色的土地上

几何学绿色的课程。
农业，商业，工业，语言。
一种活泼的作物，一种纤维，
一种交易所的行动，一种象征。

它是人类的时间，
日积月累的时间，
挥霍浪费的时间。

干渴和植物，
植物和人，
人，他的岁月与辛勤。

从千万年以前
你就以人类动物持之以恒的匆忙
一圈一圈地旋转：
你度日如年
年复一年地用岁月将脚步标点；
不是银行家的表，不是领袖的表：
太阳是你的主人，
你日复一日地工作，
报酬是汗水，
是晨露
在你日常的磨难中
化作一顶透明的王冠。
尽管你的脸庞
没有印在圣维罗尼卡的画布上①，
也不是当权的首脑
成批的招贴画上的肖像。

① 圣维罗尼卡是一位犹太妇女。据传说，她在路过耶稣受难处时，用一块洁白的麻布为耶稣擦脸，后者的脸庞便印在了上面。

你的面孔是生太伏[1]磨损的太阳，
是宇宙模糊的脸；
你的话与那些人不同——
他们从自己的布道坛上
谈论你并为你的名字
而徒劳地发表誓言，
他们是你未来的保护者，
你骨骼的遗嘱执行人：
你的话是长着水根的树，
是地下流动的精神系统，
而你的语言——赤着脚，踮着脚尖——
是寂默与寂默的相连；
你克制，忍耐，生活
宛似鸟儿
从一把玉米炒面到一坛玉米稀饭，
你行走而你的脚步
是尘土上的细雨点点，
你像鹿一样整洁，
身穿棉布衣衫，
你补过的裤子和衬衣
比白云更纯洁耀眼：
你用月亮的美酒使自己陶醉，
像爆竹一样呼啸而上，
像它一样，燃尽之后散落在地面，
你嵌入季节流连忘返，
从门廊到祭坛，
从祭坛再到门廊，
膝盖上血迹斑斑，
而你手中的蜡烛
在用泪滴将你点燃；

① 墨西哥等国的辅币名（centavo），为该国本位币的百分之一。

你彬彬有礼，体面周全，温良恭俭，
像所有虔诚者一样有点伪善，
能用石头
将装腔作势者和淫夫的头颅砸烂；
你将自己的女人放在吊床上
并给她盖上激烈心跳的绒毯；
你，在十二点钟
顿时停下活计和谈话，
为了倾听绝妙声音的反复出现，
长翅膀的钟，向鸟儿报告时间；
对你的鸡雏、你的猪娃、你的儿女
正直、殷勤、柔软；
像玉米穗一样
你的上帝是许多圣者合成，
你的年龄已有万载千年，
一只火鸡是你唯一的骄傲，
一天你将它作香脂和祭品奉献，
你撒下雨点般黄色的花朵，
点点滴滴的太阳，落在你死者的坟上。

然而那使你在大地上运动的东西
并不是黑暗的旋律，
那每天的新生
那每夜的死去：

4

钱币和它的轮子，
钱币和它空洞的数目，
钱币和它的一群幽灵。

钱币是一种豪华的地理：
金和铜的山峰，
银和镍的河流，
玉石的树
和纸币的败叶枯藤。

它的花园是无菌的，
它永恒的春天已经结冰，
是花朵又是无味的宝石，
它的鸟儿在电梯上飞，
它的季节随着时钟的旋律转动。

地球变成钱币，
钱币变成数目，
数目吃掉时间，
时间吃掉人类，
钱币吃掉时间。

死亡是一个没梦见金钱的梦。
金钱没说“你是”，
只将“多少”表明。
没有钱不好，
有许多钱更糟。

会数数并非会唱歌。

快乐和痛苦
既不能买进也不能卖出。

金字塔拒绝金钱，
偶像拒绝金钱，
巫师拒绝金钱，

圣母、圣婴和圣父
拒绝金钱。

文盲是一门
金钱不懂的学问。

金钱能打开国王之家的门户，
却堵住了通向谅解的道路。

金钱是伟大的魔术师，
将接触到的一切化作蒸汽：
你的血和汗水，
你的泪和信念。
使你不再是人类的一员。

我们大家
共建金钱的王宫：
伟大的零。

金钱不是成果：是惩罚。
劳动使我们不受饥饿，睡得安宁：
金钱是蜘蛛，而人是苍蝇。
劳动产生万物：
金钱吮吸万物的血。
劳动是桌子、床、屋顶：
金钱没有躯体，没有脸庞，没有心灵。

金钱吸世界的血，
喝人的脑浆。
在时、月、年的阶梯上
我们不会碰见谁。

你的死为死神竖立了纪念碑。

1937 年于梅里达
1976 年于墨西哥城

致一位牺牲在阿拉贡前线的战友的挽歌

1

同志，你牺牲在
世界火红的黎明。

你的目光、你蓝色的英雄服、
在硝烟中吃惊的面孔，
还有你那没有触觉的双手
正从你的牺牲中诞生。

你死了。无可挽回地死了。
声音停滞，鲜血撒在地上。
土地若不把你颂扬，怎么会生长?
血液若不将你呼唤，怎么会流淌?
我们的声音若不表明你的牺牲、
你的沉寂和失去你的无言的痛苦，
怎会有成熟的力量?

歌颂你，
为你哭泣，
呼唤你，

将声音赋予你破碎的身躯，
将双唇和自由赋予你的沉寂，
这一切同样会在我的身心中成长发育，
会歌颂我并为我哭泣，
其他的身躯和名字，
其它惊讶的土地上的眼睛，
其它询问之树的眼睛，
会愤怒地使我站起。

2

我记得你的声音。
“山谷”的光辉抚摩我们的双鬓，
一把把闪光的剑将我们刺伤，
将黑暗照亮，
舞蹈的步履，雕像的宁静，
空气那胆怯的暴行
迷漫在头发、云雾、躯体和虚无中。
光的波涛清晰、空洞，
宛若玻璃，将我们的渴望燃起，
纯洁的火，默默无声，
将我们沉入缓慢、呼啸的旋风。

我记得你的声音，你坚毅的神情，
你双手的姿态凝重；
我记得你的声音，
挑战之声，敌对之声，
纯洁的仇恨之声，
你慷慨的前额恰似太阳
你敞开的情怀犹如广场
肃穆的翠柏在那里矗立，

青春的泉水在那里荡漾。

你的心，你的声音，你充满活力的拳头
都被死神扣留并毁在手上。

3

同志，你牺牲在
世界火红的黎明。
你死的时候，你的世界，
我们的世界，正旭日初升。
透过嘴角不屈的神情，
你的胸膛，你的眼睛
带着清晰的微笑、纯洁的黎明。

我想象着你困在弹雨中，
义愤填膺、仇恨重重，
如落下的闪电
和流水——被锁在岩石与黑暗中。

我想象着你躺在泥泞中，
毫不掩饰，带着笑容，
失去了知觉，却还在
抚摩你梦中战友的双手。

你牺牲在同志当中，你为了同志而牺牲。

老人们[1]

——致阿图罗·塞拉诺·普拉哈

悲伤的木材，
铁器、盐和煤炭，
火的花朵、油料
行进在水面上，
在时辰的荒漠上
那里只住着没有面孔的黑夜和无名的太阳。
人们与哭泣的木材、绿色的泡沫
和杂乱的战利品
一道行进。

人们离开从出生起
就被死神指定为坟墓的、
松树、水和岩石的地方
带着咳嗽、缓慢的毒药
以及流亡中的血去流亡。

被战争分割的人们，
从家乡被抛向异地，
他们只把自己渺小的死、
种子模糊的面孔、厚颜无耻的山坡
和连根拔起的树木给死神带去。
声音中充满柑桔味的农民，
小溪、激流、岩石的胸膛，
高尚的老者宛似巍峨塔搂的寂静，

---

① 西班牙内战期间一条货船运送的撤退者。

依然站立的塔楼，
沉没在地下室中无自卫能力的柔情，
战争使他们四散飘零。

他们的双手使紧锁眉头的田地柔软，
他们跋涉的宽阔的双足
激发了葡萄园新婚的音响，
震颤的大地在他们的脚下歌唱
宛如鼓声或胡言乱语的腹鸣，
就像草原在盲目、凶暴、
身披飓风丧服的公牛脚下一样。

一条条骨骼的口袋
或一串串黑色的葡萄，
俯身在船舷，徘徊在过道和甲板。
聆听他们的女人
（目光似簪子般尖锐的女巫，
充满像年深日久的柜橱一样干燥的秘密
和在叹息中从内心掏出的故事）
用粗犷的声音
讲述战争可怕的细节，
默默无语，不发一言。

人是大地的泡沫，
哭泣的花朵，血的果实，
话语的面包，歌声的葡萄酒，
快乐的盐，寂静的杏仁。
这些老人
是一串被熄灭的太阳。

请饮用死神之水，
饮用没有记忆的水，留下你的名字，

请忘掉你自己，请饮用那水，
已经失去名字的死者的水，
穷人的水。
在那没有容貌的水中
也有你的面孔。
你会在那里认出自己并恢复元气，
会在那里失去名字，
同时会在那里赢得你的名字
和用更真实的名字呼唤他们的能力。

1937 年

诗　歌

——致路易斯·塞尔努达

你来了，悄悄地，不露痕迹，
你激起愤怒、欢乐
和伤感
它将所触到的一切点燃
而且在到处
激起阴暗的贪婪。

世界退让并倾倒
像金属落入火中。
我在自己的废墟中站起，
独自赤身裸体，被剥得干干净净，
在寂静的巨岩上，
像孤独的战士
与无形的军队抗衡。

燃烧的真理，
你将我推向何处？
我不要你的真理，
不要你不明智的问题。
这毫无结果的斗争向何处去？
人不是能阻止你的生灵
不是只有在渴望中才能满足的贪婪，
消耗着所有嘴唇的火焰，
不在任何形体中生存
却能用扑不灭的神秘之火
将一切形体点燃的灵魂。

军队，海潮，
你从我的心灵深处，
从我生命那不可提及的中心升高。
专制女王，你的渴望令我窒息，
你的威严有增无减，
只要不屈服你疯狂的剑，你便将它驱赶。
你已占据了我的一切，
你，无名无姓：愤怒的化身，
地下的狂妄的贪婪。

你的幽灵叩击我的心胸，
你将我的触觉唤醒，
将我的前额冻结，
让我睁开自己的眼睛。

不可触及的物体，
我灵魂与肉体的统一，
我感知世界并抚摩你，
我观赏着我所进行的战斗
和我土地的婚礼。

燃挠的喃喃细语，沉浸在一种
更隐蔽更稠密的水中之水，
我的眼睛使相反的意象朦胧，
却将其它
相同的更加深刻的意象否定。
在潮湿的黑暗中
生与死、动与静是一回事情。

胜利者啊，持之以恒，
你梦中的战友无法触及而又主宰一切的语汇，
你是我灵魂的实质，
因为我的存在完全取决于你的存在，
我的口与舌的组成
只是为了将你的存在
和你秘密的音节表明。

你不过是一个梦。
却又在世界的梦中，
世界的沉默用你的话语表明。
当我触及你的胸怀
便摸到生命带电的边界
摸到血的黑暗——
残酷与爱恋的口
依然在贪婪地将所爱的事物摧毁
并使自己摧毁的事物复活，
在那里与冷漠的、永远与自己
一致的世界妥协，
因为它不停留在任何形式里
也不在它孕育的事物上延续。

将我带走吧，孤独的诗神，

将我带入梦境，
将我带走吧，我的母亲，
将我完全唤醒，
让我做你那样的梦，
为了认识你时也认识我自己
请将油脂涂上我的眼睛。

3. 一支颂歌的种子（1943—1955）

你的眼睛

你的眼睛是闪电和泪水的家乡，
会说话的沉寂，
无风的暴雨，无浪的海洋，
笼中的鸟儿，驯服的金色猛兽，
真理般冷漠的黄玉，
林中清澈的秋天，那里的树叶全是鸟儿，
那里的阳光在树的肩头歌唱，
清晨布满目光的海滩，
盛着火一样的果实的篮筐，
维持生命的谎，
今世的明镜，冥府的门廊，
大海在中午安详的脉搏，
会眨动的至高无上，
山野蛮荒。

绿色的墨迹

绿墨在创造花园、森林、草地，
字母在枝叶间唱歌，
词藻是一棵棵树木，

语句是一个个绿色的星座。

让我们的语言落下并将你覆盖
就像长春藤爬满雕像，
像叶子的雨覆盖一片田野，
像墨水写满一页纸张。

手臂、腰肢、脖子、乳房，
纯洁的前额宛似海洋，
咬着草屑的牙齿，
秋天树林的颈项。

你身上布满绿色的标记
与再生之树的躯体相同。
那么多闪光的小小伤痕对你有什么要紧：
请看天空和它那布满全身的星星。

映入眼帘的人体

影子重又分开，显露出一个身体：
你的头发，茂盛的秋天，太阳之水的跌落，
你的嘴，火焰中的俘虏，食人牙齿的洁白的纪律，
你的皮肤像刚烤好的面包，你的眼睛像烧过的糖，
时间在那里停滞不前，
只有我的双唇认识的谷地，
月亮的峡谷升到你的喉咙，从你的双乳之间，
从你脖颈的岩石的瀑布，
你腹部的高原，
你肋部无垠的海滩。

你的眼睛是虎的坚定的眼睛，
而一分钟后又变成犬的湿润的眼睛。

你的秀发上总有蜜蜂。

你的脊背宛似火光下河流的脊背
在我的目光下静静地流动。

入睡的水日夜击打着你粘土的腰肢。
在你像月亮的沙地一样宽广的岸上。
风在我的嘴上吹，长长的叹息用灰色的翅膀
笼罩着身体的夜晚，
像雄鹰的影子笼罩着荒原的孤独一样。

你脚上的指甲是夏日的水晶凝成。

你的两腿之间有一眼安睡的水井，
夜晚平静的海湾，泡沫的黑马，
藏着宝贝的山脚下的洞穴，
烘烤甜饼的炉口，
半开而又残忍地微笑的双唇，
光明与黑暗、有形与无形的婚礼
（肉体在那里等待复活和永生的一天）。

血的家乡，
我熟悉同时也熟悉我的土地，
我信任的唯一的家乡，
唯一通向无极的门廊。

寓　言

——致柯尔瓦罗·穆蒂斯

火与气的时代
水的花季年龄
从绿到黄
从黄到红
从睡梦到不眠
从欲望到行动
你未经努力而迈出的只有一步
昆虫是生气勃勃的珠宝
温暖停在池塘岸边
雨水是一株披头散发的垂柳
在你的手掌上生长着一棵树
那棵树在欢笑歌唱和预告未来
它的预言用翅膀遮盖了空间
那时有些叫做鸟儿的朴实的奇迹
一切属于大家
大家就是一切
只有一个无限的没有反面的词
它就像一个太阳
一天破成了小小的碎片
成了我们所说的语言
再也不会聚合起来的碎片
世界在破碎的镜子上将破碎的自己观看

白昼以西班牙的方式有力地长驱直入
一个鸟儿和树叶的声息奔向前方
一种海洋或女性的预感

白昼像一个坚定的观念在我的前额嗡嗡作响
白昼在世界的前额上顽固地嗡嗡作响
光明四处奔跑
在所有的平台上歌唱
使房屋翩翩起舞
在轻盈的常青藤鲜艳的手上
墙壁醒来并举起它的塔楼
岩石任自己的衣服落下
而水赤裸了身体并跳下床
比水更加赤裸
光明在水中将自己观望
比星体更加赤裸
面包将自己打开而风让自己流淌
白昼在铺开的水面上流淌
看到听到触到闻到品味思考
嘴唇或土地或帆船中间的风
像音乐一样滑行的白昼的味道
牵着一位姑娘的手的光的声响
让她在那一天的中心脱去衣裳
无人知道她的姓名与为何而来
她宛似一点水伸展在我的身旁
太阳驻足片刻为了将她观赏
光芒消失在她的两腿中央
我的视线像水一样将她萦绕
她比水更加赤裸沐浴我的目光
像光明一样没有自己的姓名
像光明一样随白昼而改变自己的形象。

心中的星

夜幕拉开
石榴脱籽
上下都有星
有的是河里沉睡的鱼
有的在天尽头歌唱
山的皱褶里高高的篝火
有虚假的星在欺骗旅行者
在我童年的夜晚北极星在纯净而又寒冷地燃烧
“诞生之星”召唤我们奔赴生命
这是复活的邀请因为我们每分钟都能再生
然而我们大家对死的兴致更浓
有我不认识的南半球的星
阿根廷姑娘用首饰盒盛着“南方的十字”①
我永远不会忘记尤卡坦之夜那颗绿色的星
然而繁星中
有一颗宛似杏仁在收拢光线
盐的颗粒
不在时髦的衣领闪烁
也不在将军的胸前
在我记忆中无声地往返
她的消失是一种微妙的出现
她的形体没有重量
她的光芒不会把人刺伤
在我的脑海里无声地徘徊
在交谈的转弯处闪烁像一道并不固执的目光

① 指南方的十字星座。

在意外的寂静的顶端燃烧
在孤独的漫步中出现宛似被遗忘的味道
用微笑抑制生命的潮
像沙滩一样漫延静静悄悄
像被遗忘的塔楼上的常春藤的幽灵
岁月悄然流逝无形的她却长伴我的身影
光明在年与年之间的停顿
我眨一下眼睛
在一个被遗忘的时刻扇动翅膀
她的光芒在我独处的今晚像一种油脂在闪亮
最后的夜晚同样应当闪亮

光辉中的孤立

她在自己的光辉中陷于孤立
那女子像珠宝一样闪光
像沉睡而又可怕的武器
那女子在夜晚休息
紧闭双眼宛似清凉的水
树荫下
宛似悬在半空的瀑布
像腰部湍急的河流突然凝结
上面是面目全非的巨岩
像夏季的池水
在山脚下休息
白杨与蓝桉盘错在池底
星星或鱼儿闪烁在她的双腿之间
鸟的影子几乎无法使她的性器官暗淡
她的乳房像两座沉睡的村镇
那女子像一块洁白的岩石在休息

像月亮的水积在熄灭的火山口
在苔藓与沙砾的夜里万籁俱寂
只有这些话语的涓涓细流
停滞的泉
在水的岸边在一个身体的岸边
啊透明的纪念碑
那瞬间在这里闪烁并重复
坠入自身的深渊并永远消耗不完

你又哭又笑

你又哭又笑
疯狂的话语活泼的鱼儿迅速的果实
黑夜打开它水下的山谷
床铺坚定的光芒闪烁在时辰的至高点上
你在黑夜的最高峰上闪光
被捆在自己的洁白上
犹如破碎之前的波浪
犹如幸福在展开翅膀
你又笑又哭
我们在无人的沙滩搁浅
像一声“不”一样巨大的墙壁
没有面孔的世界被判刑的门
一切都已关闭无法进去
一切都转过脸
可怕的东西走出它们的洞穴
桌子又成了永远不可救药的桌子
椅子啊椅子
世界的面具啊后面无人的面具
荒芜的床铺四处漂流

黑夜在远去甚至没有转身
你又哭又笑
黑夜是一个和平的海洋
房间在返青
树木在出生水在出生
在床单之间有花束和微笑
与幸福成正比的戒指
在你的乳房间意想不到的鸟
在你的眼睛上闪电似的羽毛
你的身体像沉睡的黄金
当阳光触到时像黄金和黄金燃烧的复制品
像一触就会焚毁的电线
你又笑又哭
我们将自己的名字丢在岸边
我们丢下自己的形体
双目紧闭丢下里面的身躯
在你嘴唇双重的拱门下
没有光明也没有黑暗
越来越向里去
犹如两个互相亲吻的海洋
犹如两个摸索着互相深入的夜晚
乘着黑色的帆船
越来越沉向海底深渊

谚 语

一个麦穗就是全部小麦
一根羽毛就是一只活着的唱歌的鸟
一个肉体的人是一个梦幻的人
真理不可分
雷声是闪电的声明

梦中的女人总是爱恋的形体的象征
沉睡的树在宣读绿色的神谕
水不停地说话从不重复同样的内容
在眼睑的天平上梦幻没有重量
在胡言乱语的的舌头的天平上
一个女人的舌头对生命说“是”
天堂的鸟展开翅膀

碎　石

事物的教训

1
鼓舞

在书架上，
在一位唐朝音乐家
和一个瓦哈卡陶罐之间
糖制的小小骷髅
热烈而活跃地
用银纸闪光的眼睛
看着我们来去往返。

2

特拉洛克的面具
刻在透明的水晶上

化作岩石的水。

年迈的特拉洛克在里面安息，
梦着雨季。

3
同样

在光的抚摩下
石英已经成了瀑布。
孩子，神在它的水面上漂浮。

在粘土的花瓣中
人类之花
微笑着，诞生。

4
出自泥土兰花中的神

人类之花
带着笑容
在黏土的花瓣间诞生。

5
阿兹特卡女神

四方的基点
回到你的肚脐。
武装的白昼在你的腹部敲击。

6
日历

火的日子，与水对抗。

水的日子，与火对抗。

7
索齐皮利

玉的果实
挂在白天的树上，
夜晚则有火与鲜血流淌。

8
日和月画成的十字

在这十字的手臂中间
两个鸟儿筑起了巢房：
亚当，太阳，而夏娃，月亮。

9
孩子与陀螺

每次将它抛出
都十分精准
落在世界的中心。

10
物体

它们生活在我们的身边，
我们对它们茫然一片，它们对我们一片茫然。
有时却与我们交谈。

碎　石

1
花朵

呐喊，嗥叫，尖嘴，利牙，
一切惨无人道和它们的喧闹，
都会在这朴实的花朵面前挥发。

2
贵妇

每个夜晚都下到井的底部，
第二天清晨重又出现
抱着一个新的两栖动物。

3
生平

不是他能怎么样，
而是他是怎么样。
可他是的已经消亡。

4
夜钟

阴影的波涛
打湿我的思绪
——别让它销声匿迹。

5
门前

人群，话语，人群，
刹那间我曾怀疑：
天上的月亮，孑然一身。

6
幻象

我憧憬着，当双眼紧闭：
空间啊，空间
我在那里又不在那里。

7
风景

忙碌的昆虫
太阳色的马匹，
云色的驴，
云，巨大的岩石失去了体重，
山峦宛似倾倒的天空，
一片树木饮着小溪，
一切都在那里，对处境感到幸运，
面对不在那里的我们，
我们被愤怒、被仇恨、
被爱情、被死神生吞。

8
文盲

我仰望天空，
无边的岩石布满磨损的文字：
那么多星星什么也没向我表明。

4. 狂暴的季节（1948—1957）

废墟中的颂歌

那里是吐着浪花的西西里的海……

——贡戈拉

白昼戴着自己的王冠，将羽毛舒展。
黄色的呐喊
在公正仁慈的天
正中心炽热的喷泉！
在这短暂的真实中形象是美丽的。
大海爬上岸，
在岩石中变得坚固，令人眼花缭乱的蜘蛛；
山头紫色的伤口在闪光；
石丛中一群山羊；
太阳产下金卵并在海面上流淌。
到处都是神。
残破的雕像，
被阳光吃掉的石柱，
生机勃勃的废墟，在一个活死人的世界上。

夜幕笼罩着特奥蒂瓦坎。[①]
青年门在金字塔上吸着大麻，
吉他琴沉闷嘶哑。
是什么样的草和生命之水给我们生命，
从何处去挖掘话语：
那主宰颂歌、演讲、
舞蹈、城市和天平的比例？
墨西哥的歌在一声"鸟"的惊叹中迸发，
彩色的星辰自行熄灭，
岩石将我们交往的门户关闭，
土地散发着衰老的气息。

放眼观看，伸手抚摸。
这里有以下的东西足矣：
仙人果，带刺的红色星球，
戴着风帽的无花果，
带有复活味道的葡萄，
蛤蜊，离群索居的童贞，
盐，奶酪，葡萄酒，太阳的面包。
一位岛上的女子从谷垛顶端将我观望，
那是身披阳光的秀美的教堂。
一座座盐的塔楼，拨开岸上翠绿的松树
露出小船的白帆。
阳光将寺庙建在海面。

纽约，伦敦，莫斯科。
阴影用幽灵的常春藤，
用它不寒而栗、犹豫不决的植物，
用它稀疏的毛发、雌鼠的纷乱笼罩了平原。

---

① 特奥蒂瓦坎是墨西哥古印第安人重要的宗教与文化中心，举世闻名的太阳金字塔和月亮金字塔就在那里。

一个贫血的太阳时断时续地闪烁，
波吕斐摩斯[1]打着哈欠
将肘部支撑在昨天还是城市的山巅。
下面，一群人在坑穴间拖拖拉拉地行进。
（驯养的双足动物，它的肉
——尽管被剥夺了宗教权利——
依然在富有阶级那里受宠。
不久前百姓们还把它们看作不洁的畜生，）

看一看，摸一摸漂亮的每一天的形体。
光线在抖动，还有标枪和翅膀。
桌布上葡萄酒的污痕散发血的味道。
我的感觉在活的时刻里漫延
宛似水中珊瑚的枝条：
那瞬间在黄色的和谐中结束，
啊，中午，每分钟饱满的谷穗，
那是永恒的酒杯！

我的思绪分歧、蜿蜒、纠缠，
重新开始。
终于静止不动，不汇入海洋的河川，
血的三角洲，在一个没有黄昏的太阳下面。
难道一切都该在这一滩死水中停止动弹？

一天，圆满的一天，
闪光的桔子，分成二十四瓣，
将它们贯穿的是同一种黄色的甘甜！
聪慧终于肌肉丰满，
对立的两半和解
而且良知——明镜溶为一体，

① 波吕艾摩斯是古希腊神话中的独眼巨人。

重新成为童话的源泉：
人，形象之树，
花朵、果实、行为都是语言。

1948 于那不勒斯

诗人原注：1937 年，我同时离开了家庭、大学和墨西哥城。这是我第一次外出。在梅里达（尤卡坦半岛）住了数月并在那里写成了《在石与花之间》的第一稿。马雅农民的贫困给我留下了深刻的印象，他们完全依附于龙舌兰的种植，依附于这种植物纤维的世界性贸易的前景。的确，政府曾分给这些劳动者土地，然而他们的情况并没有改善：一方面，他们是（现在同样是）取代了从前的大庄园主的行政与行业官僚机构的牺牲品，另一方面，他们依然取决于国际市场的起伏。我想表现这种关系，它像一条真正的扼杀的绳索，将农民具体的生活束缚在这种客观的、抽象的、资本主义经济的结构上。村社的男男女女都在为满足基本的物质需要和履行传统的陈规陋习而劳作，他们受着古老制度的煎熬。这种制度折磨着他们，可他们非但不知道这种制度如何运转，甚至不知道它的存在。《石与花之间》出版过多次。1976 年，在筹备这个版本时，我重又阅读了它并发现了它的不足、幼稚和笨拙。我曾产生抛弃它的念头，考虑再三，我决定重写，与其说为了忠于我自己，不如说为了忠于这个题材。结果就是我现在拿出来的这首诗——值得怀疑的是，当初就打消这个曾失败多次的念头是不是更好些。

太阳石[1]

第十三今归来……仍是第一个；
总是她自己——或唯一的时辰；
由于你是王后，啊，便是第一或最后一个？

① 太阳石又称阿兹特克石历。1790 年发掘于墨西哥城中心广场，重 24 吨，直径 3.58 米。

因为你是国王，便是唯一或最后的情人？

热拉尔德·德·奈瓦尔①《阿尔特弥斯》

一棵晶莹的垂柳，一棵水灵的黑杨，
一股高高的喷泉随风飘荡，
一株笔直的树木翩翩起舞，
一条弯弯曲曲的河流
前进、后退、迂回，总能到达
要去的地方：
星星或者春光
平静的步履毫不匆忙，
河水闭着眼睑
整夜将预言流淌，
在波涛中一齐涌来
一浪接一浪，
直至将一切掩盖，
绿色的主宰永不枯黄
就像天空中张开的绚丽的翅膀，

在未来岁月的稠密
和不幸的光辉中
跋涉像一只鸟
在朦胧的枝头歌唱，
用歌声和岌岌可危的幸福
使树林痴呆
预兆逃离手掌
鸟儿啄食晨光，

① 奈瓦尔（1808—1855），法国诗人、散文家。这里引用的是《幻景》中的一首十四行诗的诗句。

一个形象恰似突然的歌唱，
烈火中歌唱的风
悬在空中的目光
注视世界和它的山峦、海洋，
像被玛瑙滤过的光的身躯，
光的大腿，光的腹部，一个个海湾，
太阳的岩石，彩云色的身躯，
飞快跳跃的白昼的颜色，
闪烁而又有形体的时光，
由于你的形体世界才变得有形，
由于你的晶莹世界才变得透亮，

我在声音的过道中行走，
我在响亮的现实中漂荡，
像盲人在光明中跋涉，
被一个映象抹去又诞生在另一个映象，
迷人的路标之林啊，
我从光的拱门
进入晴朗秋天的长廊，

我沿着你的躯体像沿着世界行走，
你的腹部是阳光明媚的广场，
你的胸脯上耸立着两座教堂——
血液在那里将平行的奥妙酝酿，
我的目光像常春藤一样笼罩着你，
我是大海环抱的城市，
被光线分为两半的桃色的城墙，
在全神贯注的中午管辖下
一个海盐、岩石
和小鸟栖息的地方，

你身披我欲望的色彩

赤身行走宛如我的思想，
我在你的眼中行走宛如在水上，
虎群在那秋波上畅饮梦的琼浆，
蜂鸟在那火焰中自焚，
我沿着你的前额行走如同沿着月亮，
恰似云朵在你的思绪中飘扬，
我在你的腹部行走如同在你的梦乡，

你的玉米裙在飘舞歌唱，
你水晶的裙子，水的裙子，
你的双唇、头发、目光，
你整夜在降雨，
整日用水的手指打开我的胸膛，
用水的双唇闭上我的眼睛，
在我的骨骼上降雨，一棵液体的树
将水的根扎在我的胸脯上，

我沿着你的腰肢行走
像沿着一条河流，
我沿着你的身躯行走
像沿着一座树林，
我沿着敏锐的思想行走
像沿着直通深渊的山间小径，
我的影子在你白皙前额的出口
跌得粉碎，我拾起一块块碎片，
没有身躯却继续摸索搜寻，

记忆那没有尽头的通道
开向空空的大厅的门廊，
所有的夏天都在那里霉烂，
渴望的珠宝彻底烧光，
刚一想起便又消失的脸庞，

刚一抚摩便又解体的臂膀，
蓬乱的头发宛若蛛网
披散在多年前的笑脸上，

我在自己前额的出口寻觅，
寻而未遇，我在寻觅一个瞬间，
一张在夜间的树林里
奔驰的闪电和暴风雨的脸，
黑暗花园里的雨水的脸，
那是顽强的水，流淌在我的身边，

寻而不见，我独自伏案，
无人陪伴，日日年年，
我和那瞬间一起沉到底部，
无形的道路在一面面镜子上边，
我破碎的形象在那里反复出现，
我踏着岁月，踏着一个个时刻，
踏着自己影子的思想，
踏着自己的影子寻觅一个瞬间，

我寻觅一个活的日期，
像鸟儿寻找下午五点钟的太阳
火山岩的围墙锻炼了阳光：
时间使它的串串果实成熟，
当大门打开，从它玫瑰色的内脏
走出来一群姑娘，
分散在学校的石头院里，
高高的身材像秋天一样，
在苍穹下行走身披着霞光，
当天空将她拥抱，使她的皮肤
更加透明、金黄，

斑斓的老虎，棕色的麋鹿，
四周夜色茫茫，
姑娘倚在雨中绿色的阳台上幽会，
无数年轻的脸庞，
我忘记了你的姓名：
梅露西娜[1]，劳拉[2]，伊莎贝尔[3]，
珀尔塞福涅[4]，马丽亚，
你有一切人又无任何人的脸庞，
你是所有的又不是任何一个时光，
你像云，你像树，
你是所有的鸟儿和一个星体，
你像剑的锋芒
和刽子手盛血的杯子，
就像使灵魂前进、将它纠缠
并使它与自身分离的常春藤一样，

玉石上火的字迹，
岩石的裂缝，蛇的女王，
蒸气的立柱，巨石的源泉，
月亮的竞技场，苍鹰的山岗，
茴香的种子，细小的针芒——
生命有限却给人永恒的悲伤，
海沟中的女放牧者，
幽灵山谷的看守女郎，
吊在令人眩晕的峭壁上的藤蔓，
有毒的攀缘植物，

---

① 中世纪传说中的仙女，下体为蛇，丈夫发观后将她逐出。
② 劳拉·德·诺维斯是意大利诗人彼特拉克的恋人。诗人在其《歌集》中对她有热情的赞颂。人称“美丽的劳拉”。
③ 伊莎贝尔·福雷伊雷是一位葡萄牙贵妇，她拒绝了诗人加尔西拉索·德·拉·维加的爱情。
④ 珀尔塞福涅是希腊神话中宙斯和谷物女神的女儿，在采花时被冥王劫走，强娶为后。

复活的花朵，茉莉的花坛，
长笛和闪电的夫人，
生命的葡萄，伤口上的盐，
献给被处决者的玫瑰花束，
八月的雪，断头台的月亮，
麦穗、石榴、太阳的遗嘱，
写在火山岩上的海的字迹，
写在沙漠上风的篇章，

火焰的脸庞，被吞噬的脸庞，
遭受迫害的年轻的脸庞，
周而复始，岁月的梦乡，
面向同一个院落、同一堵墙，
那个瞬间在燃烧而接连
出现的火焰的脸庞只是一张脸庞，
所有的名字不过是一个名字，
所有的脸庞不过是一张脸庞，
所有的世纪不过是一个瞬间，
一双眼睛将世世代代
通向未来的闸门关上，

我面前一无所有，只有今晚
从众多形象的梦幻中
夺回的一个瞬间
顽强雕琢出的梦幻，
手腕高悬，一字一字地
从今晚的空虚中提取的梦幻，
时间在外面流逝，
世界在用吃人的时间
叩打我心扉的门环，

只是一个瞬间

当城市、姓名、味道、生命
在我盲目的前额上溃散，
当夜的沉闷
使我的身心
疲惫不堪，当岁月
将可怕的空虚积攒，
我牙齿松动，眼睛昏花，
血液放慢了循环，

当时间合拢它的折扇，
当它的形象后面一片茫然，
死神围困的瞬间
堕入深渊又浮回上面，
威胁它的是黑夜及其不祥的呵欠
还有头戴面具的长寿死神那难懂的语言，
那瞬间堕入深渊并沉没下去
像一个紧握的拳，
像一个从外向里熟的水果
将自己吸收又使自己扩散，
那半透明的瞬间将自己封闭，
并从外面熟向里边，
它将我全部占据，
扎根、生长在我的心田，
繁茂的枝叶将我驱赶，
我的思想不过是它的鸟儿，
心灵之树，具有时间味道的果实，
它的水银在我的血管里循环，

啊，将要和
已经生活过的岁月，化做潮水
而且头也不回的时间，
过去的历史不曾是

而且现在却正变成并悄悄汇入
另一个模糊的瞬间：

面对岩石和硝石的傍晚——
它装着无形的刀片，
你将难以名状的红色字迹
写在我皮肤上面
而那些伤口像给我披上火的衣服，
我毫无损耗地燃烧，我寻找水源
而你的眼里没有水，你的眼睛，
你的下腹，你的臀部，你的乳房
都是岩石造就，
你口里散发的气息宛似灰尘和有毒的时间，
你的身体散发着枯井的味道，
渴望者的眼睛不停地闪烁
像一面面明镜的走廊，
它总是返回起点，
你盲目地牵着我的手臂
沿着那些固执的长廊走向圆心，
你昂首挺立
像凝聚在斧头上的火焰，
像光芒一样耀眼，
像囚徒的断头台一样令人胆寒，
像皮鞭一样柔软，
像月亮的孪生姊妹一样婀娜多姿，
你犀利的语言
在我的胸膛上挖掘，
使我空虚并将我的记忆驱散，
我忘却了自己的姓名，
我的朋友在猪群中嚎叫
或由于被太阳吞噬而在山涧霉烂，

我只有一个长长的伤口，
一个无人涉足的深洞，
没有窗户的现在，
来回、重复的思想
反映并消失在自己的透明中，
被一只眼睛穿透的意识——
这眼睛注视着自己
直至沐浴光明；

梅露西娜

我看到你粗大的鳞片
在晨曦中闪着绿色的光芒，
你蜷身睡在床单里
醒来时像鸟儿啼唱，
跌进无底深渊，洁白而遍体鳞伤，
只剩下叫嚷，千百年后我发现自己
咳嗽不止、老眼昏花，将古老的照片
弄得杂乱无章：

没有人，你不是任何人

一堆灰烬和一把笤帚，
一把掸子和一把钝刀，
一根吊着几块骨头的皮绳，
一串干葡萄，一个黑色的坑，
在坑底有一双千年前
淹死的女孩的眼睛，

井底埋葬的目光，
从一开始就注视我们的目光，
年迈母亲的少女般的目光
在年长儿子身上看到一位年轻的父亲，
孤独少女母亲般的目光
在年长父亲的身上看到一位年幼的儿郎
从生命深处注视我们的目光

是死神的陷阱——
或是截然相反：陷入这双眼睛
便是返回真正的生命？

跌落，归来，作梦，
另一些未来的眼睛，另一个生命，
另外的云，梦见我另一次丧生！
对于我，今夜足矣，瞬间足矣，
尽管它没有展开并揭示
我曾到何地、曾是何人以及你的称呼
和我的姓名：
　　　　　　十年前我在克里斯托夫大街[①]
为夏天——所有的夏天——将计划制订，
菲丽丝和我在一起，
她有两个酒窝儿——
麻雀在那里畅饮光明？
卡门常在改革大街[②]上对我说
"这里永远是十月，空气很轻"？
或者是对我所失去的另外的人说
或者是我在杜撰而没人对我说过？
我曾沿着瓦哈卡[③]的夜晚跋涉，
宛似一棵树，那墨绿的茫茫夜色，
我像发狂的风在自言自语，
当到达我那从未改变的房间
镜子已经认不出我？
我从维尔内旅馆看见黎明
和栗树一起翩翩起舞
"已经很晚了"，你边走边说
而我看见墙上的污痕无语沉默？

① 美国港口城市伯克利的一条街道。
② 墨西哥城的一条繁华街道。
③ 墨西哥的一个州，首府在瓦哈卡市。

我们一同爬上顶楼
看见黄昏从礁石上降落！
我们在比达尔吃葡萄
买栀子花在佩罗特[1]

名字，地方，

大街，小巷，脸庞，广场，
车站，公园，孤零零的房间，
墙上的污痕，有人在梳妆，
有人在穿衣，有人在我身旁歌唱，
名字，房间，地方，街巷，

马德里，1937 年，
在安赫尔广场，妇女们缝补衣裳
和儿子们一起歌唱，
后来响起警报，人声嘈杂喧嚷，
烟尘中倒坍的房屋，
开裂的塔楼，痰迹斑斑的脸庞，
和发动机飓风般的轰响，
我看到；两个人脱去衣服，赤身相爱
为捍卫我们永恒的权利，
我们那一份时间和天堂，
为触摸我们的根、恢复我们的本性，
收回我们千百年来
被生活的强盗掠夺的遗产，
那两个人才脱去衣服互相亲吻
因为交叉的裸体
不受伤害并超越时间，
不受干扰，返本归原，
没有你我，没有姓名，也没有昨日明天，
两个人的真理结合成一个灵魂和躯体，

---

① 维拉克鲁斯的一条大街。

啊，多么美满完全……

　　　　　　　　　　房间漂浮在

将要沉没的城市中间，
房间和街巷，像创伤一样的姓名，
这房间，窗户开向其它的房间，
窗上糊着相同的退了色的纸，
一个身穿衬衣的男人在那里将报纸浏览：
或者一个女人在熨平衣衫；
那桃枝拜访的明亮的房间，
另一个房间：外面阴雨连绵，
三个生锈的孩子和一个庭院，
一个个房间宛似在光的海湾巅簸的轮船，
或者像潜水艇：寂静在蓝色波涛上扩散，
我们碰到的一切都闪着磷光，
辉煌的陵墓，破损的肖像，
磨坏的桌布，陷阱，牢房，
迷人的山洞，
鸟笼和有号码的房间，
一切都在飞，一切都在变，
每个雕花都是云，每扇门
都开向田野、天空、大海，
每张桌子都是一席筵宴，
一切都在合拢，宛似贝壳，
时间徒劳地将它们纠缠，
既没有时间，也没有围墙：空间，空间，
张开手掌，抓住这财富，
剪下果实，躺在树下
将水痛饮，将生命饱餐！

一切都神圣，一切都在变，
每个房间都是世界的中心，
是第一个夜晚，第一个白天，

当两个人亲吻，世界就会诞生，
晶莹的内脏的光滴
房间像一个果实微微打开
或者突然爆炸，像沉默的星体
和被老鼠偷吃的法律，
银行和监狱的栅栏，
纸的栅栏，铁丝网，
电铃、探棍、蒺藜，
用单调的语言布道的武器，
戴着教士帽的温柔的蝎子，
戴着大礼帽的老虎，
素食俱乐部和红十字会的主席，
身为教育家的驴，
冒充救世主、人民之父的鳄鱼，
元首、鲨鱼，前途的缔造者，
身穿制服的蠢猪，
用圣水洗刷黑色牙齿
并攻读英语
和民主课程的教会的宠儿，
无形的墙壁，
腐烂的面具——
使人与人类
并与自身分离，
这一切
都从一个漫长的瞬间落下
而我们依稀看到自己失去的统一，
人的无依无靠，作为人并与人分享
面包、太阳、死亡的光荣
以及对活着的惊人的健忘，

爱是战斗，如果两个人亲吻
世界就会变样，欲望得到满足，

理想成为现实，
奴隶的脊背上生出翅膀，
世界变得实在，酒是酒，水是水，
面包又散发清香，
爱是战斗，是门户开放，
不再是身穿号衣的魔影
被没有面孔的主宰
锁在永恒的镣铐上，

如果两个人

互相注视并心有灵犀，世界就会变样，
爱就是将名字丢弃："让我作你的娼妇"
这是艾罗伊莎[①]的话语，
然而他屈从了法律，与她结为夫妻，
后来给他下了腐刑
作为对他的奖励；

不如去犯罪

不如自杀的情侣，兄妹的同居——
就像两面与同类相爱的明镜，
不如吞食有毒的面包，
不如在落满灰尘的床上私通，
不如野性的爱恋、疯狂的痴情
和它那有毒的常春藤，
不如衣领上没有石竹花
却有痰迹的乱伦者，
与其使榨取生命汁液的水车转动
与其让永恒变成空洞的钟点
让分钟变成监狱
让时间变成铜币和抽象的粪便
还不如被绑在广场上

---

① 艾罗伊莎（1101—1164）是受俸牧师福尔贝托的侄女，因她与阿伯拉尔的爱情而闻名，后者（1079—1142）是法国中世纪哲学家，主张信仰应建立在理性上，被教会禁闭至死，作品有《神学导论》、《是与非》、《我的受难史》。

在乱石中死亡；

完美的贞操，无形的花朵
在寂寞的枝头摇晃，
圣者难得的宝石——它能满足时间
过滤欲望，静与动的婚礼
在花冠上将孤独歌唱，
每个时辰都是纯洁的花瓣，
世界摘下了面具，
它的中心晶莹闪光，
没有名字的人，我们所谓的上帝，
在虚无中自我欣赏，
人没有脸庞，在自己身上飘荡，
这是形象与名字的充分体现，
是太阳的太阳；

我继续胡思乱想，房间，街巷，
在时间的走廊中摸索行进，
上下楼梯，手扶墙壁，原地未动
又回到最初的地方，寻找你的脸庞，
在没有年龄的太阳下面，
沿着自己的街道行走，
你就在我的身旁，像一棵树一样，
像一条河在身边流淌，
像一条河与我倾诉衷肠，
你像禾苗在我的手中生长，
像松鼠在我的手中跳荡，
像千百只鸟儿飞翔，
你的笑声像浪花洋溢在我的身上，
你的头像我手中一个小小的星体，
你如果吃着柑桔微笑，
世界就会披上更绿的盛装，

如果两个人

股肱相交、神醉魂迷、躺在草地上，
世界就会变样：天坍下来，树向上长，
空间只是寂静和光芒，
只对独眼雄鹰开放，
白云的部族飘过，
身躯冲破罗网，
灵魂起锚远航，
我们失去姓名
并在绿色和蓝色中间漂荡，
任何事情也没发生
只有幸福地流逝的完美的时光，

什么也没发生，你沉默着，眨眨眼睛
(寂静：一位天使穿过这漫长的瞬间
犹如一百个太阳的生命)，
什么也没发生，只眨了一次眼睛？
——筵席，流放，
驴的颌骨，忧郁的响声，
死人倒在灰色原野时
不肯轻信的眼神，
阿伽门农[①]和他的吼叫，
卡珊德拉[②]不停的呼唤
胜过波涛汹涌，
苏格拉底[③]戴着镣铐（太阳诞生，
死亡就是睡醒："克里冬，给埃斯克拉庇俄斯

---

① 阿伽门农是希腊神话中的阿耳戈斯王和迈锡尼王，是特洛伊战争中希腊联军的统帅，胜利后被妻子及其奸夫所害。

② 卡珊德拉是特洛伊公主。特洛伊城陷落后，阿伽门农将她带到迈锡尼，由于揭穿了阿伽门农被害的事实真相而被处死。

③ 苏格拉底是古希腊哲学家，后被判处死刑（饮鸩），罪名是"不信官方宗教"和"败坏青年"。

一只公鸡，便又获得健康的生命”)[①]，
在尼尼威[②]废墟中徘徊的豺狼，
布鲁图[③]在战前看到的阴影，
蒙德祖玛[④]在夜不能寐的充满芒刺的床上
乘着开向死亡的囚车
作无休止的旅行，罗伯斯比尔[⑤]
两手托着受伤的下巴数着：
一分钟又一分钟，
丘鲁卡[⑥]乘着像红色宝座似的木船，
离开家去剧院的林肯
已经屈指可数的脚步，
托洛斯基[⑦]的奄奄一息，和野猪似的呻吟，马德罗[⑧]
和他那无人理睬的目光：
为什么要杀害我？
凶手、圣徒、可怜的魔鬼的谩骂、
叹息和沉默，
咬文嚼字的狗群扒着
语言和轶事的坟墓，
我们临死前发出的胡诌、
嘶叫和沉闷的声音，
生命诞生时的喘息
和在搏斗中撕打的骨骼的声音，

---

① 克里冬是苏格拉底的学生。埃斯克拉庇俄斯是罗马神话中的医药神，公鸡是医药神的标志。

② 尼尼威是底格里斯河畔亚述古国的国都。

③ 布鲁图是古罗马政治家，刺杀恺撒的凶手，后因兵败马其顿而自杀。

④ 蒙德祖玛（二世）是西班牙殖民者到达墨西哥时阿兹特克帝国的皇帝。被俘后因劝说人民投降而被砸伤致死。

⑤ 罗伯撕比尔（1758—1794）是法国资产阶级革命时期雅各宾派领袖，在热月政变中被处死。

⑥ 丘鲁卡（1761—1805）是西班牙航海家。在一次海上的战斗中他被炸掉一条腿，仍继续战斗，直至阵亡。

⑦ 托洛斯基于 1937 年流亡到墨西哥城，1940 年被暗杀。

⑧ 马德罗（1873—1913）于 1911 年 2 月就任墨西哥总统，1913 午在一次军事政变中被暗杀。

预言家喷着白沫的嘴巴
他的叫喊以及刽子手
和牺牲品的叫喊……

　　　　　　　　　眼睛是火焰，
看到的是火焰，耳朵是火焰，声音是火焰，
嘴唇是火焰，舌头是未烧透的木炭，
触觉和触到的、思想和想到的
以及思想着的人都是火焰，
一切都在燃烧，宇宙是火焰，
虚无也在燃烧，
它只是想着火焰的概念，
总之既没有刽子手也没有牺牲品：
一切最终化作灰烟……

　　　　　　　　　　而星期五
下午的叫喊呢？充满信号的沉默呢？
言而无声的寂静呢？
什么也没说吗？
人的叫喊什么也不是吗？
当时间流逝，什么也没发生吗？

——什么也没发生，只是太阳
眨一下眼睛，几乎没动，什么也没发生，
无可挽回，时间不会逆行，
死者已在死亡中固定，
不能接触，无法改变面容，
从他们的孤独和死亡中
无可奈何地注视我们却无法看见
死亡已化作他们生命的雕像，
永远存在又永远空洞，
每分钟都毫无内容，
一个魔王控制你脉搏的跳动
和最后的表情，坚硬的面具

将你可变的面孔加工：
我们是纪念碑——
它属于他人的、没有生活过的
几乎不是我们的生命，

——生命几时曾真正属于我们?
我们几时真的是我们?
凝眸细看，我们向来不过是空虚和眩晕，
镜中的鬼脸、恐怖和呕吐，
生命从来不属于我们，属于他人，
生命不属于任何人，我们都是生命——
他人太阳的面包，
所有的他人也就是我们——
当我是我的时候，同时是另一个人，
我的行动如果属于所有的人
就会更属于我，
为了能够是我，我必须是另一个人，
摆脱自己，在他人中将自己找寻，
如果我不存在，赋予我充分存在的他人
也就不再是他人，
我不是我，没有我，永远是我们，
生命是他物，永远在更远的地方，
在你我之外，永远在地平线上，
生命令我们痴迷和发狂，
为我们创造并消耗一张脸庞，
人的饥饿，大家的面包，啊，死亡，

艾罗伊莎，珀尔塞福涅，马丽亚，
终于露出你的面孔，为了看清
我真正的面孔，他人的面孔，
我的面孔总是我们大家的面孔，
树和面包师的面孔，

司机、云朵和海员的面孔，
太阳、小溪、佩德罗和巴勃罗的面孔，
集体的孤独者的面孔，
唤醒我吧，我已经诞生，
生和死
在你身上妥协，夜夫人，
光辉的塔楼，黎明的女王，
月宫的少女，水的母亲的母亲，
世界的躯体，死神的家庭，
我从诞生就不停地坠落，
落在自己身上并未触及心灵，
请将我收容，用你的眼睛，
将散落的灰尘收集，重使我的骨灰和谐，
将我散落的骨骼捆起，在我身上吹拂，
将我葬入你的土地之中，
你的寂静会使怒气消散，
会给思想以和平；
请张开手臂，
种子即岁月的女主人，
岁月是不朽的，生长，向上，
刚刚诞生，不会终止，
每天都是新生，每次诞生
都是一个黎明而我就在黎明诞生，
我们都在黎明诞生，
太阳带着他的脸庞在黎明升起，
胡安带着他的也就是大家的脸庞诞生，
生灵的门，唤醒我吧，天已发亮，
让我看看今天的脸庞，
让我看看今夜的脸庞，
一切都互相关联并在变化，
血液的拱门，脉搏的桥梁，
将我带往今夜的另外一方，

在那里我即是你，我们是我们，
那是人称交错的地方，

生灵的门：打开你的生灵，
请你唤醒并学作生灵，请将面部加工，
请修饰你的面孔，请有一张面孔，
为了你我互相观察
也为了观察生命直到临终，
大海、面包、岩石和泉水的面孔，
将我们的面孔溶进那没有姓名的面孔，
溶进那没有面孔的生灵
和无法形容的面貌中……

我想继续前进，去到远方，但却不能：
这瞬间已一再向其它的瞬间滑行，
我曾作过不会作梦的石头的梦，
到头来却像石头一样
听见自己被囚禁的血液的歌声，
大海用光的声音歌唱，
一座座城墙互相退让，
所有的门都已毁坏，
太阳从我的前额开始掠抢，
翻开我紧闭的眼睑，
剥去我生命的包装，
使我脱离了我，脱离了自己
千年昏睡的石头的梦乡
而他那明镜的幻术却重放光芒，
一棵晶莹的垂柳，一棵水灵的黑杨，
一股高高的喷泉随风飘荡，
一棵笔直的树木翩翩起舞，
一条弯弯曲曲的河流
前进、后退、迂回，总能到达

要去的地方：

1957 于墨西哥

注：诗人在第一版《太阳石》的后面附有如下注释：

在本书的封面上有用马雅数字体系写成的 584，同时在诗的首尾有表示“奥林四日”（奥林的意思是运动）和“埃赫卡特尔四日”（埃赫卡特尔的意思是风）的墨西哥人的符号。《太阳石》由 584 行 11 音节的诗句组成（结尾的六行不算在内，因为与开头的六行相同），指出这一点，或许并非无用。诗的行数与金星公转的天数一致，后者为 584 天。古代墨西哥人对金星公转的计算从“奥林四日”开始，584 天以后，即“埃赫卡特尔四口”，金星与太阳重又在同一位置相会，这是一个周期的结束，又是另一个周期的开始。

金星既是清晨的星（启明星），又是傍晚的星（长庚星）。这种二重性，给各种文明的人群都留下了深刻的印象：他们在金星上看到了一种象征、一种暗示和一种宇宙本质模糊的表现。因此，埃赫卡特尔，风神，是克特查科阿特尔即羽毛蛇的体现，它集中了生命的双重品格，对于地中海地区的人们来说，金星与月亮、湿润、水，新生的植物、自然的死亡与复活联系在一起，它是双重的形象与力量的结合：伊斯塔尔、太阳神夫人、“锥形石体”（当指麦加城圣寺内的方形石殿——泽者注）、“玄石”（它使人想起道教那块“元木”）、阿佛洛狄忒、西塞罗的四重维纳斯、波萨尼亚斯的双重女神……

火蝾螈
（1958—1961）

1. 工作日（1958—1961）

开门见山

发动机的怒吼
　　　　　　河水的涨潮
鞭打的呼啸
　　　　　剎车的尖叫
难懂的语言
　　　　　霓红脱落成
电光和它的切削
多彩的夜
　　　　装点着多样的符号
眨动的文字
　　　　　韵律淫荡皱起的眉梢
无数乳房的夜
和仅仅一张食肉的口
恐慌的猴子与发情的猫
骨骼中的夜
　　　　　骷髅般的夜
反射的光触摸你秘密的广场
身体的圣匣
　　　　　精神的宝箱
伤口的双唇
　　　　　预言丛林的裂纹

城市
岩石堆积
在冬天的口袋里
夜在增长
它的露水在增长
皱眉的塔楼带着脖子上的恐惧
圆形的房屋庙宇
岩石化的时间
梦与骄傲的庞然大物
冬天用残酷的武器将它们标出
直至被世纪及其酸性啃食
骨骼的岩石
没有名目的弊病
具有一切名目的弊病
被钉在
直至
嵌入铁的骨髓
和岩石那些盲目的裂缝

城市
在你的大腿中间
一座钟在打点
为时太早
为时太晚
在你的头颅
如烟的年纪在搏斗
在你的床榻
世纪在悲伤中通奸
城市有着无法描述的前额
正在逐渐崩溃的记忆
你痴癫的讲演
理性的织物

在我的血管流动
捣碎你的音节和未结束的语句
在我的耳鼓中

宛如一位淌血的病人站起
月亮
　　在高高的屋顶平台
月亮
宛如一个醉汉趴在地上
街上的野狗
剥着月亮的骨头
在月亮众多的身躯上
一队汽车开过
一只猫穿过月亮桥
在月亮的水中
刽子手将自己的双手洗净
城市在小巷间陷入迷茫
在杂物中进入梦乡
在郊区迷失方向

一座钟在报时
　　　　　　已是正点
不是正点
　　　　此刻是此刻
已是结束所有钟点的时间
现在是正点
　　　　　是正点而非此刻
时间在将此刻吞咽

是时候了
　　　　窗户已关上
墙壁已关上嘴巴已关上

话语已返回自己的地方
此刻我们更加孤独
良心和它那些书写的章鱼
坐在我的桌旁
法庭谴责我的书写
法庭谴责我的沉默
时间的脚步出现并说
说什么?
你在说什么? 我的思想说
你不知你在说什么
理性的陷阱
语言的罪行
写上你抹去的东西
患关节炎的西班牙语的正反两张面孔

今天我能说所有的话语
一座话语竖立的摩天大楼
一座无限而又无意义的城市
一座伟大却不和谐的碣碑
小小的巴比塔啊巴比塔
其他人将你缔造
他们是导师
是不朽的令人尊敬的人
端坐在碎石的宝座上
其他人将你变成人类的语言
晦涩
并在自行崩溃的语言

请回到名字
　　　　　轴心
这世界宽宽的背膀
毫不费力地承载时间的脊梁

名字

　　玻璃般凝结的目光

非任何人的面具之墙

晴朗前额的书籍

敌对的理由使那前额膨胀

奴隶四蹄落地的餐桌

遭到谴责的门廊啊门廊

名字

　　透了底的真理

时间没有重量

　　　　　　却又极为沉重

事物不在其位

无地自容

　　　　不活动

活动

　　展开翅膀

扎下根

　　　牙齿和爪

他们有眼睛和蹄甲

他们是真实的虚幻的有形的

他们在这里

　　　　　是不可触摸的

名称不是名称

没有讲其所讲

我要讲其所未讲

我要说其所说明

岩石血液精液

愤怒城市时钟

惶恐欢笑惶恐

我必须讲其所未讲

名称的混杂

无名的邪恶
邪恶的名称
我必须讲其所讲
身体的圣匣
　　　　　精神的宝箱

黎　明

寒冷敏捷的双手
将黑影的绷带
一条一条地扯掉
我睁开双眼
　　　　　一个依然
滴血的创伤
　　　　　我还活在
它的中央

重　复

心脏和它狂暴的撞击
血液昏暗的马匹
瞎眼的马豁口的马
恐惧的水车 夜晚的骑术
向着墙与破碎火花的呐喊
走过的路
　　　　未走的路
未穿大衣的身体带着尖锐的思想
我每日询问而它却不回答的悲伤

每晚将我惊醒并不肯离去的悲伤
没有体积没有名字的悲伤
别针和被刺穿的眼皮
难过的一天的眼皮
被玷污的时刻被唾弃的柔情
谎言妓女和疯狂的笑声
世界与孤独
走过的路
　　　　未走的路
血的斗牛场和长矛与嘘声
照着伤口的太阳
死水上粗硬的星星
愤怒及其被吞食的酸性
生锈的思想
与坏死的书写
缄默的日子和渴望的黎明
思考的夜晚及其被啃咬的骨头
总是重复并总是翻新的恐怖
走过的路
　　　　未走的路
水杯 药片 锡的语言
酣梦中的蚁穴
血的黑色瀑布
夜间岩石的瀑布
虚无的毛重
无限的城市中的马达声
我耳轮周围的远处 附近的远处
出现眼睛和做鬼脸的墙壁
出现了瘸腿的地铁
折断的桥和窒息的桥
走过的路
　　　　未走的路

循环的思想和家庭的循环
我做了什么你做了什么我们做了什么?
无过之过失的迷宫
控诉的镜子与坏死的寂静
贫瘠的白昼贫瘠的黑夜贫瘠的痛苦
无人居住的世界混杂的孤独
客厅里已无任何人在等候
走过与未走的路
生命已去并义无返顾

射　击

——致拉塞·瑟德尔贝里

语言跳跃
迎着思想向前
迎着声音向前
语言像马一样跳跃
迎着风向前
宛似硫磺的牛犊
迎着黑夜向前
迷失在我头颅的街巷中间
野兽的足迹遍及四方
鲜红的文身在树的脸庞
冰的文身在塔楼的前额
电的文身在教堂的性器官上
它的蹄在你的腹部
它的蹄甲在你的颈项
紫色的标记
转向目标的向日葵
直至呐喊直至满足

像一声无耻的叹息的旋转的向日葵
无名的签字沿着你的表皮
令人盲目的呐喊回荡在四方
笼罩着思想的黑色波浪
愤怒的钟声回荡在我的前额
血液的钟声在我的胸膛
使语言爆裂的单词
在塔楼顶部发笑的意象
点燃所有桥梁的意象
在拥抱中消失的意象
杀害所有孩子的流浪的意象
愚蠢撒谎乱伦的女性
被追逐的雌狍
预知未来的女乞丐
处于生命半程的姑娘
将我唤醒并对我说“你要记在心上”

行　人

沿着塞巴斯托的大街
走在人群中，
思考着自己的事情。
红灯阻止了他。
仰首望苍穹：
在灰色
屋顶，一条
银色的鱼飞翔在
褐色的鸟群中。
指示灯变成了绿色。
过街时他问自己

在思考着什么事情。

路易斯·塞尔努达[1]

不是安达卢西亚的天鹅

　　　　　　　　　　也不是华丽的鸟

鸟因为有翅膀

　　　　　　人因为有悲伤

一半是光明一半是阴影

二者不可分离：已经融为一体

一种单纯的物质

透明中展开的冲动

月亮的石

　　　　与其说是石不如说是水

沉默的河流

　　　　　与其说是河流不如说是话语

树因为孤寂

　　　　　人因为话语

真理与谬误

　　　　　一个单一的真理

一种会死去的话语

城市

化作岩石的烟

总是他人的祖国

人们的阴影

　　　　　在一个失去的房间

唯一洁净的衬衫

正确而又绝望

① 路易斯·塞尔努达（1902—1963）是西班牙“27 年一代”的诗人。

诗人写着遭禁止的语言
纵横交错的符号
顷刻间在海床般宽广的纸上写满
四种元素的拥抱
欲望与死亡的星座
固定在变换语言的苍天
犹如淫秽纯洁的画卷
燃烧在断壁颓垣
岁月宛若流云
岛屿在胸中埋葬
快乐
　　美洲豹与骷髅的波浪
注视着一双眼睛的两只眼睛
　　　　　　　　　　　　偶像
总是同样的眼睛
　　　　　　　孤独
人类唯一的母亲
只有欲望是真?
抓破阴影的指甲
在躯体上痛饮死亡的嘴唇
黎明时在我们的床上
发现的那具尸体难道是真?

渴望
　　现实令人渴望
发现一个闪光的躯体
被欣赏并被弯曲
　　　　　　　他的上千只眼睛
宛似上千只狂热的手将现实磨砺
他想摆脱自己
　　　　　　燃烧
在火山口底部的房间里

并成为两只坚定的眼睛下面
冻结岩石的灰烬

诗人用清晰的字母书写
自己黑暗的真实
　　　　　　　他的话语
不是公众的里程碑
也不是引路的向导
它们从沉默中诞生
在沉默的茎上开放
我们在沉默中将它们欣赏
真理与谬误
　　　　　一个单一的真理
现实和欲望
　　　　　一种单一的物质
凝结在透明的泉源上。

友　谊

这是盼望的时刻
灯盏的头发
在桌面
不停地落下
夜变成了无限的窗口
没有谁
但无名的存在却将我包围。

确　信

如果这盏灯的白光
是真的，写字的手
是真的，看着字的眼睛
也是真的吗?

我说的话正在一个字
一个字地变得模糊不清。
我知道自己活着
但是在括号中。

风　景

悬崖与巨岩，
是岩石，更是时间，
没有时间的物质。

沿着一道道的石痕
流下时多么平静
纯洁的水化作永恒。

在无限中栖息
岩石上是岩石
岩石下是空气。

世界就是这样

展开，太阳静止地
照在深渊上。

眩晕的天平：
岩石
不比我们的阴影更重。

同　一

一只小鸟在院中啼鸣，
宛似一枚硬币在储钱罐中。

一丝风儿吹动，它的羽毛
在翻转中变得朦胧。

或许我所在的那个院落
既没有鸟儿也没有我。

女　孩

一个女孩的视线
在顽固坚持的傍晚
和自行积累的黑夜之间。

放下练习本和作业
整个人化作两只眼睛
墙上的阳光渐渐失踪。

她在看结束还是看开端？
她会说什么也没看见。
宇宙是透明的空间。

她永远不会知道在将什么观看。

2. 火蝾螈（1958—1961）

清晰之夜

——致诗人布勒东与佩雷特

在英国咖啡馆晚上十点钟
除去我们三人
　　　　　　没有一个人影
外面传来秋天潮湿的脚步声
盲眼巨人的脚步声
传到城市的树林的脚步声
以一千只手臂和一千只雾的脚
烟的面孔没有面孔的人
秋天以盲人稳健的步伐
走向巴黎的中心
人群走在宽广的林荫道上
有些人悄然摘下自己的脸庞
一个漂亮的妓女像教皇
穿过街道并消失在一堵绿糊糊的墙里
墙又重新关上
一切都是门
只需一种思想轻微的力量就足以打开
有人在准备着什么
　　　　　　　　我们中的一个这样说

那一分钟分成了两半

在这瞬间的前额我读到过符号
活着的人活着
行走飞翔成熟爆炸
死去的人活着
啊，骨骼还在发烧
风将它们摇曳将它们吹散
一串串落在黑夜的两腿中间
城市像心一样开放
像无花果的花朵即果实
欲想比现实
比欲想的现实更多
有人在准备着什么
诗人这么说

就是这模棱两可的秋天
就是这病魔缠身的一年
荒诞的果实在世纪的双手中滑动
恐惧的年头絮语和残废的时间，
在伦敦的地下铁道
那天下午谁也没有面孔
失明镜子的苦恼
代替了眼睛
缝合模糊的线条
代替了嘴唇
谁也没有血液谁也没有姓名
我们没有躯体也没有魂灵
我们没有面孔
时间只是循环往复而不曾流逝
什么也不曾发生
只是时间至今依然不会流逝而是往复无穷

那时出现一对男女少年

他满头金发是“丘比特的箭”
灰色的帽子街上游荡的勇敢的麻雀
她小巧玲珑火红的头发一脸雀斑
穷人餐桌上的苹果
冬天院落里苍白的枝条
野性的猫凶狠的孩子
两棵互相交错桀骜不驯的植物
两棵植物带着芒刺和突绽的花苞
在她草莓色的大衣上
男孩子的手灼灼闪耀
“爱情”二字[①]
宛似星球在他的每个手指上燃烧
学生的纹身中国的墨水和激情
跳动的戒指
啊生命贪婪的脖子上的手的项链
被捕的鸟儿和渴望的马匹
在躯体的黑夜里充满眼睛的手臂
小小的太阳和清凉的河流
产生梦幻与复活的手臂
一切都是门

　　　　　一切都是桥

此刻我们在彼岸行走
你看符号的河
在下面将世纪流淌
你看星体的河
互相拥抱和分离然后重新团聚
互相倾诉燃烧的话语
他们的搏斗他们的爱情
是诸多世界的开辟和毁灭
黑夜张开

---

① 原文中说的 AMOR（爱）的四个字母。

无边的手
符号的星座
歌唱的沉默的字迹
世纪年代时期
某人说出的音节
某人听到的话语
透明柱石的门
回声火焰标记迷宫
那瞬间眨着眼睛并说着什么
请听请睁开再闭上眼睛
潮水在上涨
某种事物正在酝酿
我们在夜间分散
我的朋友们已走远
我带着他们的话语像带着一个燃烧的珍宝
秋天的风与河在搏斗
秋天在向黑色的房屋开战
骨头的年
那一堆死去的像痰一样的岁月
那些被奸污的季节
雕塑在嗥叫声中的世纪
血的金字塔
钟点啃着岁月世纪骨头
我们在所有的战役中均遭失败
在所有的岁月中我们只赢得一个
诗歌

城市伸向四方
它的脸庞是我爱情的脸庞
它的双腿是女人的双腿
塔楼广场立柱桥梁街巷
令人窒息的风景的腰带似的河流

城市或曰女性存在
你是显示而又掩饰生活的折扇
像穷人的暴动一样美观
你的前额想入非非但我在你的眸子上畅饮明智
你的腋下是黑夜而你的乳房是白天
你的话语是岩石可你的舌头是雨水
你的脊背是海上的中午
你的笑声是正在进入郊区的太阳
你的头发散开时是黎明中平台上的风暴
你的腹部是大海的呼吸和白昼的脉搏
你的名字叫激流叫草原
又叫海潮的顶点
你有水的一切名字
可你的性器官无法命名
那是人的另一张脸
时间的另一张脸
那是生命的背面
演说总是到此为止
美在这里无法辨认
在这里存在变得令人恐惧
在自身中折叠的存在之城变为空虚
可见变成不可见
在这里不可见变成可见
在这里星星是黑色的星星
光明是阴影阴影是光明
在这里时间停滞不前
四方互相触摸
约会处是孤独的地点

女性存在之城
时间在这里结止
又从这里开始

漫步阳光

白昼
迈出左腿
微笑着暂停
在被捕捉的太阳下行走
步履多么轻盈

太阳
迈出右腿
步履更加轻盈
随着白昼的进程
搁浅在树丛

路上是高高的苍穹
树木往前行
太阳和白昼跟随着你
迎面而来的天空
将突如其来的云朵发明

涂　抹

我用炭笔
用粉笔和红铅笔
将你的名字
你的嘴的名字
和你双腿的象征

画在没有主人的墙上
将你身体的名字
刻在禁止通行的门廊
直至我的刀片
淌血
　　石头喊叫
墙在喘气宛似一个胸膛

运　动

你是琥珀的母马
　　我就是血的道路
你是第一场雪
　　我就是点燃黎明之火的人物
你是黑夜的塔楼
　　我就是你前额上燃烧的铆钉
你是清晨的潮水
　　我就是第一只鸟儿的啼鸣
你是柑桔的篮子
　　我就是太阳的刀子
你是岩石的祭坛
　　我就是亵渎神明的手腕
你是平卧的土地
　　我就是碧绿的甘蔗
你是风的跳跃
　　我就是被埋葬的火苗
你是小的口
　　我就是苔的口
你是云之林
　　我就是劈云的斧

你是被糟踏的城
　　我就是奉献的雨
你是黄色的山
　　我就是地衣红色的手臂
你是冉冉升起的日出
　　我就是血的道路

永恒（六首选四）

风雷：恒
——《易经》

1

黑色的天
　　　黄色的地
雄鸡将夜幕撕破
水起立并询问时刻
风起立并将你打听
一匹白马走过

2

宛似树林在自己落叶的床
你在自己雨的床上进入梦乡
在自己火花的床上亲吻
在自己风的床上歌唱

5

我从你的眼睛进去
你从我的嘴里出来
你在我的血液里入梦
我在你的前额上睡醒

6

我将用一种岩石的语言与你说话
（你用绿色的单一音节来回答）
我将用一种雪的语言与你说话
（你用一把蜜蜂的扇子来回答）
我将用一种水的语言与你说话
（你用一条闪电的独木舟来回答）
我将用一种血的语言与你说话
（你用一座鸟儿的塔楼来回答）

通过……

我折起白昼的页面，
书写你睫毛的动作
向我述说的语言。

我进入你的躯体，
千真万确的黑暗。
我要昏沉的明显，

要饮黑色的酒：
请你拿起并爆裂我的双眼。

夜的一滴
落在你的乳峰上：
石竹花的谜。

我将眼合起来
却在你的眼中睁开。

在那石榴红的床中
你的舌头
总是湿润和清醒。

在你动脉的花园
有一眼一眼的泉。

用一张血的面具
我穿过你空白的意念：
健忘引导我
走向生命的反面。

火蝾螈

火蝾螈
　　　（身穿
黑色铠甲之火）
在大理石
或砖砌成的烟囱的咽门
缓缓燃烧的火炉

宁静的乌龟
或潜藏的日本武士
还有他或她
——殉道即安息——
受折磨却又浑然不觉
火蝾螈
火的古老名字
火的古老防范
炭火上厚颜无耻的脚掌
石棉情人的石棉

火蝾螈
在抽象的城市里
在令人眩晕的几何图形中间
——玻璃石头钢铁水泥——
卓越的喷火妖怪
意外的虞美人
沿着计算
矗立
随着盈利翻番

火蝾螈
黄色的爪
红色的笔迹
在盐的墙壁
在骨堆里

火蝾螈
星星
坠落在滴血的蛋白石的无穷里
埋葬在
燧石的眼皮下

迷失的姑娘
在缟玛瑙的隧道里
在玄武岩的圆圈里
埋葬的种子
　　　　　能量的颗粒
安睡在花岗岩的骨髓里

火蝾螈
　　　投炸药的姑娘
在铁的蓝黑色的胸膛上
你爆炸宛似太阳
你敞开宛似创伤
你讲话宛似泉水一样

火蝾螈
　　　谷穗
火的女儿
火的精神
血的浓缩
血的升华
血的蒸发

空气的火蝾螈
岩石是火焰
　　　　　火焰是烟
红色的蒸气
　　　　　正直的乞求
赞美的高尚语言
惊叹
　　燃烧的王冠
在颂歌的顶端
猩红的女王

(穿着紫色短袜的少女
披头散发地奔跑在树林里)

火蝾螈
　　　沉默的动物
黑色布料上硫磺的泪斑
(一个潮湿的夏天
在裂开的地砖之间
在一个被月亮石化了的院落
我听到你圆柱形的尾巴在抖颤)

白种人的火蝾螈
在岩石灰姑娘的脊背上
时隐时现
轻盈黑色的舌状物
被红花浸染

　　　　　火蝾螈
黑色闪光的小动物
苔藓的寒战
昆虫的吞食者
暴雨小小的传令官
火花的亲属
(内部受孕
卵生繁衍
小时候生活在水中
长大后却游得迟缓)

火蝾螈
矿场间的吊桥
冷血的桥
运动的轴心

（高山的变化
最苗条的物种
在母亲的修炼中完成
在卵子中几乎难以存活
直至诞生
胚胎还生长在一种营养液中
夭折的卵聚集着手足之情）

西班牙的火蝾螈
黑色与红色山地的精灵

钉在半空中的太阳没有跳动
没有呼吸
没有血没有牺牲之火
生命不会开始自己的历程
岁月之轮不会转动
梭罗特[1]拒绝消融
躲藏在玉米中却被找到
躲藏在龙舌兰中却被找到
跌落在水中并成了美西螈之鱼
两栖类
　　　而“后来人们将他杀掉”
运动开始了世界行走了
日期与姓名的队列
梭罗特地狱的向导犬
他挖掘出父母的尸骨
他在锅中煮了他们的尸骨
他点燃了岁月之灯
人类的制造者

① 梭罗特（Xólotl）是墨西哥的神。在阿兹特卡神话中，他的形象是一个带着光环的骷髅或一条狗。

赎罪者梭罗特
为我们哭泣的爆裂的眼睛
蝴蝶的幽灵梭罗特
双重的星星
海螺
黎明之神的另一副面孔
虎纹钝口蝾螈梭罗特

　　　　　　　　　火蝾螈
太阳的投枪
　　　　　月亮的灯光
正午的立柱
女人的姓名
夜的天平
(光的无限的重量
你睫毛上的一丝阴影)

火蝾螈
　　　黑色的火焰
鸡血石
　　　你自身的太阳
和你自己周围永恒的月亮
每夜裂开的石榴
固定在天空前额的星体
海洋的跳动和已经平静的光芒
心灵在开阔海洋的双股绳上

火蝾螈
长约八厘米的蜥蜴
灰尘的颜色生活在裂缝

大地和水的火蝾螈

死者口上的绿色石头
肉色的石头
火光的石头
大地的汗水
燃烧冒火的盐
具有破坏性的盐
和消耗面孔的石灰的假面

空气与火的火蝾螈
太阳的胡蜂群
初始的红色语言

火蝾螈是一条蜥蜴
它的舌化作一杆投枪
它的尾化作一杆投枪
它捉摸不定它不可名状
它栖息在火焰上
它是灰烬上的女王
倘若它雕刻在火焰上
它的偈碑便会燃烧
火是它的激情也是它的***耐心***

火母亲　　　　　水母亲①

---

① 原文中的两个词是诗人造的（SalamadreAguamadre），与火蝾螈（Salamandra）的发音相仿，是个文字游戏，agua 是水，madre 是母亲，译者只能如此敷衍而已。

东山坡
（1962—1968）

另一个

人们将一张面孔发明。
　　　　　　　　　　在它后面
自己一次又一次地
生活、死去、复生。
　　　　　　　　　他的面孔
如今布满了皱纹。
他的皱纹却已没有面孔。

洗礼的后果

青年哈桑，
为和一个信奉天主教的女子结为夫妻，
去接受洗礼。
　　　　　　神甫，
像对待一位冰岛的海盗
叫他埃里克。
　　　　　　现在
他有两个名字
却只有一个老婆。

墨西哥之歌

当祖父喝咖啡的时候，

和我讲华莱士和波菲里奥，①
讲述法国士兵和包银帮②的绑票。
桌布散发着火药的味道。

当父亲喝酒的时候，
和我讲萨帕达和维亚，
讲弗洛雷斯、加玛、索托③。
火药的气味弥漫在餐桌。

可我，现在只有沉默：
又能将谁叙说？

惊　叹

蜂鸟
　　安然
不是在枝头
　　　　　而是在空中
不是在空中
　　　　　而是在瞬间

---

① 胡亚雷斯（1806—1872）是墨西哥政治家。曾领导反对法军入侵的战争，战胜后于1867和1871年当选为墨西哥总统。
② 在墨西哥独立战争及反法战争期间，匪盗横行，他们身着镶嵌着大量白银饰物的服装，故有“包银帮”的绰号。
③ 这几位是墨西哥革命时期的著名将领或人物。波菲里奥（1830—1915）是墨西哥近代史上有名的独裁者，统治墨西哥三十余年。

白（节选）

…………

这是

你在隔壁房间的脚步

正在归途

保护我们的柠树

也将它们保护

它的枝条使雷声沉默

使闪电无光

干旱在它的树冠饮水

它们是

今晚

（这音乐声响）

你看它

在你的乳房中间流荡

落在你的肚子上

白色

与黑色的春夜

长鼓与西塔尔

茉莉花与乌鸦的翅膀

不与是

在一起

两个相爱的音节

如果世界是真

语言便是假

如果语言是真

世界

便是裂缝光泽旋涡

不

消失与出现

是

名字的树

不真实的真实

是语言

空气是虚无

真实

对沉默

不真实的诉说

沉默

是言语的织物

寂静

在蒸发前

是烙印

火花

在嘴唇

和前额

出现与消失

现实及其复活

寂静寄身于诉说

精神

是躯体的一种创造

躯体

是世界的一种创造

世界

是精神的一种创造

不 **是**

所见之不真实

剩下的一切都是透澈

你在隔壁房间的脚步

绿色的雷

天空的枝叶
成熟
你赤裸着身体
像一个音节
像一团烈火
火焰的岛屿
怜悯的火炭的激情
请你将自己
淹没在音乐中的形象
化作世界
你的身体
在我可见
而又模糊的身体中
流淌
将真实送给目光

1966年7月23日至9月25日于德里

回　归
(1969—1975)

每日之火

——致胡安·加西亚·蓬塞

人：

　　宛若空气

在地质学的书页

在行星的桌面上

将自己无形的建筑

　　　　　　　　　　　　缔造与拆除。

他的语言不过谷粒般大小，

然而却在空间的手掌上

　　　　　　　　　　　　　　　燃烧。

音节灼热。

同时又是植物：

　　　　　　　　　　　它的根

将寂静折断，

　　　　　　　　　它的枝

营造声音的房间。

　　　　　　　　　　　　音节：

彼此连接又互相拆散

　　　　　　　　　　　　　进行

似与不似的消遣。

音节：

　　　在前额上成熟，

在嘴巴上吐艳。

　　　　　　　　　　　它的根

饮着夜色，吃着光线。

语言，

灼热的树木

雨水的树冠。

闪电的植物，

回声的几何学：

在纸面上赋成诗行

犹如白昼

在空间的手掌。

树　丛

——致佩雷·金弗雷

巨大而又牢固

但却在漂浮，

被风吹打

却又被锁住，

百万树叶的喃喃细语

敲打我的窗户。

树木的哗变

涌起墨绿色的响声。

树丛

顿时平静

是枝叶编成。

光亮在燃烧。

落入那些网里

挣扎辗转，

一种狂暴闪光的物质，

一只凶猛敏捷的动物，

树叶间发光的物体：

白昼

在呼吸。

在花坛的左面，

意念多于色彩，

天很少而云很多，

凹陷的蔚蓝

周围是峭壁峥嵘，

匆匆的流沙

流向树丛的陷阱。

在中心地域

浓重的墨滴

分散。

在西方燃烧的纸上

那里几乎是一片黑色，

地平线

在东南的尽头塌陷。

恋爱的女性

化作铜在闪光。

三只乌鸦

穿过篝火又重新出现，

安然无恙，

在空地上：没有黑暗也没有光芒。

云彩

向远方飘散。

万家灯火点起。

蓝天积累在窗上。

庭院

关在四壁之间，

越来越孤单。

这现实因而完善。

垃圾桶，

无花的花盆，

在昏暗的水泥上

不过是

阴影的口袋。

空间

在自身

关闭。

名字都渐渐地化作岩石。

二合为一

赤裸着

下来

月亮

从水井

女性

从我的眼请

回　归

——致何塞，阿尔瓦拉多

最好别回故乡，

那在累累弹痕中

默默不语的被毁坏的乐土。

——拉蒙·洛佩斯·维拉尔德

街头拐角的声音

太阳

手指间的声音

几乎变成

液体的阴影与光明

木匠打着口哨

卖冰棍者打着口哨

广场上

三棵白蜡树打着口哨

声音

那看不见的枝叶

在繁衍长高

时间

伸展在平台上晾干

我在米斯夸克[①]

书信

在信箱里腐烂

在墙壁的石灰上

叶子花的画稿

紫色热情的墨宝

被太阳压垮

被太阳描画

向后的道路

向着我所抛弃

或将我抛弃的事物

记忆

濒临深渊

阳台

在空虚上面

我行走而未向前

我被城市围在中间

我缺乏空气

我没有身躯

我没有

做枕头和坟墓的石板

没有化作云和水的草

---

① 米斯夸克是墨西哥城城郊小镇，是帕斯的出生地。

灵魂在熄灭

中午

光芒接连出击的拳

倒在办公室

或沥青路面

住进一所医院

死得这样悲惨

有什么价值可言

我向后看

那过路人

只是雾霭一片[①]

恶梦的萌发

麻疯病形象的泛滥

在腹腔、脑髓、肺叶

在寺庙与学校的性器官

在电影院

欲望那摸不到的繁衍

在这里与那里会合的地点

这个与那个

在语言的织机

在记忆和它的住地

生着利爪和犬牙的思想的群体

像刀锋一样的理性的繁育

在广场和墓穴中

在孤独者的井里

在明镜的床和刀片的床

在夜游的垃圾

在衣柜里

坐着目光宝座的物品上

---

① 诗人原注：那过路人/只是雾霭一片：见《译事与乐事》（墨西哥，1974）第248页，MasoakShiki（1867—1902）。

地下的成熟
灾难的植物
　　　　　在墨西哥银行
将千百万旧钞票
焚烧
　　在街头和广场
在公众宽阔的广场中心
城市教堂的神父们
“巨人和大头们”沉闷的会议
不是鹰也不是豹
　　　　　　　而是兀鹫硕士
蝈蝈们
　　　墨的翅膀和锯一样的喙
伶牙利齿的豺狼
　　　　　　　倒卖黑暗的商贩
功勋卓著者
偷鸡强盗蓬尾浣熊
响尾毒蛇的纪念碑
毛瑟枪和砍刀的祭坛
佩戴肩章的鳄鱼的纪念堂
水泥语句的锦绣文章
瘫痪的建筑
　　　　　消沉的市区
毁坏的花园
　　　　　硝石的沙丘
一片荒芜
　　　　城市流浪的营帐
虫窝蚁穴
　　　　城中之城
累累创伤
　　　　活生生肌体上的街巷
面对棺材的玻璃

豪华的殡仪

妓女

空虚夜晚马路的标记[①]

黎明时

在酒巴漂泊

巨大镜子的解冻

孤独的饮者

观赏自己面孔的消溶

太阳从骨制的床上起来

空气不是空气

没有手和臂膀的窒息

曙光撕破了窗帘

城市

一堆破碎的言语

风儿

在尘土飞扬的街头

将报纸浏览

昨天的新闻

比一个

楔形文字的木牌更久远

劈开的字迹

破成碎片的语言

符号的解体

① 诗人原注：见《城市的黄昏》（十四行诗第二首），该诗收在《假释的自由》中（墨西哥，1968，64页）。

阿特尔特拉奇诺利[1]

打破

燃烧的水

没有中心

集会和祭神的广场

没有轴心

岁月的离散

脱离了地平线

在城市的每个门户

每个前额

都印上了

美元（$）

我们被围困

我又回到起点

我是赢是输？

（要问

成和败遵循什么样的标准[2]？

打鱼人的歌声

---

① 诗人原注：atltlachinolli 在纳瓦特语中，是"焚烧的水"的意思。阿尔丰索·卡索指出：水也是血的意思，而"焚烧"是火灾的暗示。（《圣战神坛》，墨西哥，1927）。水与火的对立，二者的抗争与拥抱，是对宇宙战争的比喻，后者亦是人间战争的模式。atltlachinolli 的字样在阿兹特卡的碑石中曾多次出现，尤其在圣战神坛的浅浮雕上。这是城市与文明融为一体的形象，水与火，对立的统一，是对创建墨西哥的隐喻。这种形象同样出现在其它的文明之中——几乎没必要指出诺瓦里斯及其"湿漉漉的火焰"——然而没有任何一个形象似阿兹特卡人的情况这样，对一个社会产生如此全面的启迪，尽管 atltlachinolli 具有宗教和战争的含义，然而这比喻在我们面前所展示的轮廓却超出了人们所要浓缩的帝国主义的概念。这是宇宙的形象，而人类犹如一个广泛的矛盾的统一体。这是个悲剧的形象：宇宙即运动，而运动的血的轴心便是人。经过几个世纪的漫游，墨西卡人正是将"墨西哥特诺契蒂特兰"建在他们的上帝辉契洛波克特利的预言所指示的地方：湖中的岩石，岩石上面，仙人掌，其果实是人心的象征，在仙人掌上面，雄鹰，这是吞食红色果实的太阳的飞禽；蛇，白色的水，树木和花草也是白色的……atltlachinolli："那一天极清澈、美丽的泉水是橙红色的，几乎像血一样，泉水分为两支而第二条支流里的水是那么蓝，像幽灵一样……"（《拉米雷斯抄本：从历史看居住在新西班牙的印第安人的起源》，墨西哥，16 世纪，1944.）。

② 诗人原注：王维（701—761）《酬张少府》，见《译事与乐事》第 206 页（墨西哥，1974）。

漂荡在静止的岸前
　　　　　　　　王维酬张少府
在他水中的茅庵
　　　　　　然而我却不愿
作个知识居士
在圣安赫尔或科约阿坎）
　　　　　　　　　　一切都是赔
便一切都是赚
　　　　　　我走向自己
走向那广场
　　　　　空间在里面
并非一个被毁坏的乐园
　　　　　　　　　而是弹指一挥间
地方是会合点
　　　　　　现实的抖动
在瞬息的空间
　　　　　　风在呼啸
穿过白蜡树
　　　　　喷泉
光明与阴影几乎变成液体
　　　　　　　　　　水的声音
闪耀　流动　消失
　　　　　　　　在我手中留下
一束反映
　　　　我行走而前移
我们永远不会到达
　　　　　　　　又永远不会在现在这里
并非过去
　　　　而是现在不可触及

（译自《帕斯最佳作品选》）

往事清晰

> 播种时间的美占据了我的灵魂，
> 同样的美和恐惧将我培育成人。
>
> ——W. 华兹华斯《序曲》
> （第一章 265—266 行）

有灵魂的听觉，
比阴影更多的心灵的脚步，
比脚步更多的思想的阴影，
沿着记忆发明
并抹去的回声之路；
在这现时上面
未走而行，是一座桥
伸展在一个字母与另一个字母当中。
脚步从我内心走过
宛似细雨从炭火上
奔向它们化作空气的地方。
名字：在两个单词
之间，消失在一个停顿上.
太阳行走在
我所说的事物的瓦砾上，
这页纸上几乎尚未出现曙光
太阳就糊涂地摧毁这些地方，
打开我的前额，
　　　　　　　开向悬崖的阳台
在我的心房。

　　　　　　　　我远离自己，

沿着这句话的蜿蜒，
岩石和山羊的小径。
词汇闪烁在阴影中。
音节黑色的潮水
将纸覆盖
并将它墨汁的根
埋葬在语言的底层。
我从前额走出
奔向一个像时间一样大的中午。
多少世纪以来
婆罗门教徒对土坯墙
笔直耐心的掠抢
在感觉和预感之间
也没有思想的岔路那么长。
不在那里也不在这里；
沿着疑问的边际，只有幻影与反光
从那里通过，
语言在那里否定自己，
我便在那里与自己相遇。
时间是水晶的球体。
我走进一个被抛弃的院落：
一棵白蜡树出现在那里。
枝叶间
风的绿色的喧嚷。
空虚在另一方。
未完成的院落，受着写作
及其诸多不真实的威胁。
我在一只没有记忆的眼睛的形象中
行走。我就是其中的一个形象。
白蜡树，液体弯曲的火焰，
是一种声息在高涨
直至变成会说话的塔楼。

荆棘遍地的花园：它的狂热发明昆虫
然后它们再抄袭神话。
土坯、石灰和时光：
似有似无的褐色的墙。
微小的奇迹在它的缝隙里：
神奇的蘑菇，植物的王子们[①]，
小壁虎和它散发的气息。
我在那只眼中：那是一口井
一个孩子从一开始
就在往下落，我在那里数着
下落从始至终延续的时间，
我的故事的账目的井
我的影子在那里下降
水在那里上升。

院落，墙壁，白蜡树，井

在一种水泊似的清晰中
渐渐变得朦胧。一种透明的植物
在它的岸边滋生。
山峦和楼群幸福的韵律，
景色展现在建筑物
抽象的明镜。
几乎没有描绘出，
天地间
横向逗号的造型 ˇ ，
一棵孤零零的宽叶藤。
波浪讲着纳瓦语。
一个飞行的符号穿过高空。
或许是一支箭，命运的组合；
甘蔗捆，火炉预先的身影。

---

① 原文中的 Mi trídates 希腊、罗马的王子。

火石，十字架，那些血的钥匙
曾打开死亡的门户？
夕阳的光在延长，
使地毯上对称的火烧得更旺，
我浏览的红色书卷
化作虚幻的火焰
（一幅幅插图：火山，寺庙
和铺在水面的披肩，
血肉模糊的特诺奇底特兰）。
书架上的书藉变成火炭，
太阳用红色的手臂为它们助燃。
我的铅笔拒绝继续听写。
在为它命名的字迹中
再也不见湖泊的波澜。
我折起纸张。喃喃自语；
有人监视着我
在字母的枝叶中间。

我的记忆是个水潭。

泥泞的镜子：我在哪里？
我的眼睛既无同情也不愤慨，
从水潭浑浊的水面
注视着我那时的双眼，
浑浊的水正在召唤我的语言。
我不用眼睛观看：语言才是
我的双眼。我们生活在名字中间；
没有名字的东西
尚不存在："泥土的亚当"，
是一个比喻，而并非泥捏的形象。
观察世界是将它破译。
语言的镜子：我曾在何方？
我的话语

从记忆的水潭将我观望。
在赭红色的背景上，
水的音节
在反映、停滞的云
和水泡的枝头间
闪闪发光。
阴影、反光、回声的波浪，
不是符号的字迹；是模糊的言语。
我的眼睛很渴。水潭却是塞内卡主义①：
水可以饮用却不能喝：只能阅读。
水潭由于高原的太阳而蒸发。
留下不忠的尘埃
和一些未留遗嘱的遗物。
我曾在何处？

我此刻就在当时的地方：
在话语的同一个庭院
飘忽不定的墙壁之间。
阿卜杜勒·拉赫曼②、庞培③、西科登卡特尔④，
在奥克苏斯河或者在马铠上
与恩斯特和威廉⑤的决战。
成千的叶片，窃窃私语的墨绿色的雕刻，
太阳的笼子和蜂鸟短暂的火光：
为首的无花果树

---

① 塞内卡（Séneca）是古罗马哲学家。

② 阿卜杜勒·拉赫曼（Abderramán 即 Abd ar—Rahman）是摩洛哥苏丹，阿拉维王朝第 24 位统治者；阿卜杜勒·拉赫曼一世是叙利亚的伍麦叶王室成员，曾在西班牙建立伍麦叶王朝、阿卜杜勒·拉赫曼二世穆斯林西班牙伍麦叶王朝第四代统治者；阿卜杜勒·拉赫曼三世是西班牙伍麦叶阿拉伯穆斯林王朝第一代哈里发和最著名的统治者。

③ 庞培（公元前 106—公元前 48）是罗马共和国后期最伟大的政治家和将军之一。

④ 西科登卡特尔（Xicoténcatl）父子都是拒绝与西班牙征服者妥协的墨西哥印第安人领袖。

⑤ 恩斯特和威廉都是欧洲有关国家统治者的名字。

多姿多采、各种各样
和顽皮成性的典礼的教堂。
揭露与厌恶：
身体及其互相穿插的语言，
思想与分散的触觉
感受到的幽灵的集结，
血的圆环，坚定的思想
钉在我的前额上。
欲望是鬼怪的主宰，
欲望将我们变成鬼怪：
我们是在风的树木上
空气的藤蔓，
火焰发明
并吞噬的披肩。
树干上的裂缝：
性、烙印、蛇形的痕迹，
对太阳和我的目光
关闭，对蚁群开放。

裂缝是所见与所想

背后的门廊：
那里有绿色的潮，
绿色的血，绿色的火
在黑色的草中绿色的星星在燃烧：
在无花果树独特的夜晚
那是鞘翅绿色的音乐；
——那里的手指肚儿是眼睛，
触觉在观看，视线在抚摸，
眼睛在将香味儿聆听，
——那里的里面是外面，
是一切地点又不是任何地点，
事物是自身又是他物，

编织音乐的昆虫
禁闭在一个二十面体中
而另一个昆虫正在
将挂在月亮丝线上的蜘蛛
织成的一个个三段式拆开；
——那里的空间
在一个张开的手掌和前额上面
这前额不考虑思想而考虑形式
这些形式会呼吸、走路、变化、言谈
并悄悄地化作云烟，
——那里，回声交错的国度，
光线从高而下，缓缓的瀑布，
在裂缝的嘴唇中：
光线是水，水是透明的时间
眼睛在那里将自己的形象洗净，
——那里欲望的导线
伪装成瞬间的永恒，
思维的电流
将这瞬间点亮、熄灭、点亮，
岩石化的字母表
燃烧着再生；
——那里没有学校，
总是同一天，总是同一个夜晚，
时间尚未发明，
太阳尚未老化，
这场雪与草完全相同，
总是而又从不是同一个事物，
雨从未降下而又降个不停，
是一切而又从不是一切，
情感没有名字的村镇，
正在寻找躯体的名字，
冷酷无情的透明，

清晰的笼子——在那里取消了
它们相似之处的一致
和矛盾之中的不同。
无花果，它的骗术和智慧：
土地的新奇怪诞
——可靠、准时、富余——
与幽灵们的交谈。
和无花果一起学到的东西；
与生者和死者说话。
同样也与我自己。

年度的宗教游行，
变化只是一次次的重复。
时间的流逝及其重量。
黎明：与其说是光亮
不如说是一片清晰的气
化作玻璃和叶片上
饱满的露珠：在那些
颤动的几何图形上，世界在变轻
直至变成一道反光的锋芒。
白昼萌芽，冲出叶丛，
在自身上转动
从虚无里诞生
并在那里加速成形。
时间是渗透过来的光明。
在鲜红的花丛
黑色的果实爆裂，
折断的枝条控出酸性乳状的汁液。
无花果树的变形；
倘若秋天将它燃点，光芒会改变面容。
黑色消瘦的处女
沿着透明的空间上升。

天是旋转的金青石：
它的大陆，
那些空洞的地理在缓缓转动。
云雪中的火焰。
傍晚越来越像燃烧的蜂蜜。
地平线悄悄的坍塌，
光明从山峰急速而降，
黑影在平原遍地流淌。

灯光下——黑夜

已是房屋的主人而祖父的幽灵
是黑夜的主人——
我深入寂静，
身躯没有实体，时间
没有钟点。每个夜晚，
梦呓透明的机器，
书籍将一幢幢楼房
建在我心中的深渊。
一缕精神的气息使它们耸立，
眨眼间又将它们夷为平地。
我与众人一起拾柴[①]
而驯马者的篝火的浓烟使我哭泣；
葱翠朦胧的塔河拖着航行的树丛[②]
我曾在那里徘徊不定；
浓稠的液体翻着浪花
紧随潜逃的加拉特娅；
我曾见黑影在一串串地集结[③]
为了去饮沟渠的血液：
“与其统治死人苍白的国度

① 见《伊利亚特》第二十四章赫克托尔的葬礼。
② 见加尔西拉索《田园牧歌》(I)。
③ 见《奥德赛》第十一章《阿基琉斯的幽灵》。

不如去打碎吝啬耕夫的狗
那一份份的泥土”；
我口渴，看见了戈壁滩上的妖魔[1]；
在岩洞中我曾和美人鱼一起游泳[2]
（而后，在炼狱般的梦里，
“她扯开衣裙，向我坦露肚皮，
这使我醒来并放出难闻的气”）。
我在自己想象的的坟墓上雕刻：[3]
“你不要移动这块石碑，
我只有骨骼；”
那些在维亚乌鲁蒂亚
语言的篮子里找到了值得记忆
有雀斑的梨；
卡洛斯·伽罗特，永恒的异母兄弟[4]，
将我打倒时说：“上帝会拯救你”，
然而由于反复失眠的镜子，
伤害我的人就是我自己；
伊希斯和驴子卢西奥；章鱼和内莫[5]；
还有紧张的视线、紧张的身体
在暴雨倾盆的傍晚
阅读的普里阿普斯的武器标明的书籍。
在我前额的港湾抛锚的名字：我写作
是因为古凯尔特人的巫师，
牢牢地种在一页纸上的圣栎树，
伴随着颂歌音节模糊的声调，
给我一根槲寄生的枝条，
使岩石长出语言的咒语的符号。

---

① 我现在已记不清在哪一本读过的游记中说，戈壁沙漠中到处都有鬼怪。
② 见奈瓦尔的《不幸者》，并见《神曲》（《炼狱》第十九章）。
③ 以下五行见《宫廷诗录》第七部（佚名）。
④ 以下两行见佩雷斯·加尔多斯的《民族轶事》（第三辑）。
⑤ 见阿普列尤斯的《变形记》（十一章）以及凡尔纳的《海底两万里》。

名字积累着自己的形象。
形象积累着自己
气体的、假设的同盟。
一层层的云，云层荒诞地奔驰
在我记忆的山崖。青春的年华，
云的国家。

高大的房屋，
在淤塞的时间中沉默。
广场，粗大的树木
太阳在那里筑巢，矮小的教堂
——塔楼只到大树的膝部
但它那金属的双重的钟舌
在唤醒死者。
桥洞下，以军人的豪爽，
甘蔗，绿色的长矛，
糖制的卡宾枪；
门廊里，粉红色的茅棚：
清凉的水隐约朦胧，
祖先的凉席，辫形的光线，
在柜台的锌板上，
从中午的树上
摘下来的小小的行星，
山楂和甜橙，
一座座黄色甜蜜的山峰。
岁月在广场上旋转，
圣卡塔琳娜的轮子，
却没有动。

我的话语，
一谈论家，就产生裂纹。
房间连着房间，只住着

它的幽灵们，只住着在那里
居住的大人们的怨恨。
家庭，蝎子的养殖场：
如同向狗施舍玻璃的粉末一样，
用仇恨和令人怀疑的成名成家的野心
将我们哺养。
同时也给我面包，给我时光，
岁月肘弯里的空闲，
使我能和自己相处的水塘。
在郁郁寡欢的成年人和他们
可怕的幼稚举动中间的孩子，
高高的门道里的儿童，
挂着肖像的房间，
已故者黄昏般的教友弟兄，
没有记忆的一面面明镜
那幸存的孩子
和他的风的村镇：
时间和它的象征
凝固在反映的幻影中。
我家中的死者多于生者。
母亲，千年的女婴，
世界之母，失去我这个儿子的女人，
无私、残忍、迟钝、谨慎，
雌朱顶雀、母狗、雌蚁、野猪，
有语病的情书，
我的母亲：我每天都要
用她那把刀切开的面包。
白蜡树林教我
冒着雨水耐心地
迎着猛烈的风歌唱。
一位姑母，说梦话的处女，
教我闭着眼睛看世界，

隔着墙向里观望。
我的祖父倒下时面带微笑
并在不幸中一再重复：“敢做敢当”。
（我所说的是泥土在你的名字上
流淌：“愿它是你的温柔之乡。”[①])
从呕吐到口渴，
捆在酒精的马驹上，
父亲在火焰中来来往往。
一天下午我们沿着
苍蝇和灰尘的车站的枕木和铁轨
收拾他的碎片。
我从来无法与他交谈。
如今我与他在梦中相见，
那是死者的朦胧的家园，
我们总是谈论其它的事情。
随着这个家的崩溃
我逐渐长大。我曾是（依然是）草，
是杂草，在无名的瓦砾中间。

岁月

宛似自由的前额，打开的书本。
贪婪的镜子将人变为事物
将事物变为数目
却没有使我成倍地增长：
无论权势还是利润。
也没有增加神圣：对我来说，
天很快变成一个无人居住的地方，
一个空洞、可爱的美景。充实而又
变化莫测的存在：时间和它的显灵。
不是神仙在云中和我讲话：

---

① 诗人原注：见《致法比乌道德信札》。

在那棵无花果的树叶之间
身体，我身体的所有身体与我交谈。
转瞬即逝的象征：
雨水洗净的傍晚，
刚刚出水的光线，
花木雌性的呵气
与我皮贴着皮：女性的妖精！
——似乎时间终会与它本身
而且我也会与它相逢，
似乎时间和它的两种时态
只是一个已经不是
时间的时间，一个永远是“现在"
而且任何时刻都是“永远”的时态，
似乎我和双重的我只是一个
而且我已不再是我。
钟点的炮弹；我吃过时间，我喝过太阳。
光的手指拨开枝叶。
蜂群在我的血液中嗡嗡作响：
白色的光临。
炮击将我抛向
更加孤独的岸旁。在傍晚
辽阔的废墟中我成了陌生人。
抽象的眩晕，我与自己谈心。
时间被打破，我成了两个人。

在时间的顶端

惊呆的肌体变成了语言
——语言从悬崖落到地面。
体会到在大地上流放，化作大地
就是感受到死亡。高声宣扬的秘密
以及空虚的秘密，内部空无一物：
没有死人，没有死神，我们的母亲。

阿兹特克人懂得这一点，希腊人猜到了这一点：
水就是火，在其演变的过程中
我们只是火焰。
死亡是一切形体的母亲……
声音，盲人感觉的手杖：
我写下“死亡”而我在它上面
生活了一个瞬间。我居住在它的声音里
这是一个玻璃的空气的桶，
在这页纸上抖动，
消失在它的回声中。
语言的风景：
我的眼睛在阅读时使它们变成荒漠。
不要紧：我的听觉在将它们传播。
在语言的模糊的地方，沼泽的村庄，
它们会萌芽生长。
它们是两栖动物，它们是言语。
从一种元素过渡到另一种元素，
在火中沐浴，在空气中休息。
它们在另一方。我听不见，它们在说什么?
不是说：讲讲而已。

　　　　　　　　我通过十一个音节的吊桥，
从一个向另一个故事跳荡。
尽管空气神圣不可触犯，一个活的躯体
却总是无处不在而又不在任何地方。
他睁着眼睛入睡，
清晨躺在草丛里，沐浴朝露，
他追求自己，在地道中自言自语，
他是一个穿凿山头的螺丝钉，
在凶猛的火海里游泳，
是无形的叹息的源泉，
将两个大洋悬空举起，

他在街道上行走迷失了方向，
不安的语言在寻求自身的意义。
空气中挥发的空气。
可我为什么要说这些呢？
为了说明在正午
幽灵充斥着空气，
太阳被挤压在翅膀里，
蝴蝶，轻飘飘的钱币。
夜幕降临。平台上
静静的月亮在主持弥撒。
“死人的头颅”，幽灵的女使者，
对山茶花和电灯光
入迷的迷人者，
是一阵昏暗符咒的骚乱
在我们的头上。
“杀了她！”女人们在喊叫
并把她像女巫一样焚烧。
然后，一声残忍的叹息，划着十字。
心灵，散开的光……

有使者吗？有。

纹着符号的身躯
是空间，空气是召唤
和回答的看不见的织物。
动物和事物变成各种语言，
宇宙通过我们与自己交谈。
我们是它演说的一个部分
——但却是它无法完成中的完整。
连贯而又空洞的唯我论：
从开始的开始
它说什么？它说会告诉我们。

它告诉了自己。啊，“语言的疯狂[1]
既使自己存在又使自己解体！”

从下午显花植物

跌落悬崖的时刻的顶端
死神将我发现。
我却在死亡中发现了语言。
宇宙自言自语
而人却与人交谈：历史。
威廉、阿丰索、埃米里奥：
游戏的场地就是历史，
历史就是做共同死去的游戏。
灰尘，叫嚷，跌倒，
是一片嘈杂，而不是演讲。
在事物错误的摆动中，
由于被时间和形式拖拉着的革命，
每个事物都与其它事物搏斗，
每个事物都站起来，盲目地与自身抗争。
因此，它们要按照解脱的时间，
为自己的非正义付出代价。（阿那克西曼德[2]）
存在的不公：事物
彼此磨难而且自相磨难
只为追求一个更大的心愿，总是欲壑难填。
时间就是判决，我们的痛苦就是历史。
不过同时又是检验：
从维罗尼卡[3]白布上的血痕
辨认出另一个人的面孔——
这另一个人永远是我们的牺牲品。
隧道，历史的走廊，

---

① 见莎士比亚剧作《特洛伊罗斯与克瑞西达》。
② 古希腊哲学家，常被称作天文学奠基人。
③ 基督教会传说中，维罗尼卡在耶酥受难途中为其擦汗的犹太妇女。

只有死亡才是出口？
逃离，或许，是向里面跑去。
语言的净化，历史消耗
在代词的溶解中：
不是“我是”也不是“我更是”而是“只有更是没有我”。
时间的中心已没有时间，
它成了凝固的运动，在自身的旋转中
失去的圆。

正午：
院里的树木绿色的火焰。
草丛里最后的火炭
劈啪作响：执拗的昆虫。
黄色草地上的光明：
秋天晶莹的脚步。
反映的一个偶然的聚拢，
瞬间的鸟儿，
从这些字母的枝叶间进入。
我作品中的太阳饮着阴影。
在墙壁——不是用岩石垒起
而是用记忆筑成——之间
转瞬即逝的树木：
反射的光线在树干
和风的呼吸当中。
没有形体的神，没有名字而我们
以毫无内容的名字——空虚的名字
称呼的神，时间的神，本身即时间的神，
在我所写下的枝叶中间行进。
在一面中性的镜子上是云的分散：
在形象的挥发中
灵魂已经空虚，已是纯粹的空间。
运动在平静中溶解。

太阳固执己见，钉在
自我陶醉的时刻的花冠。
说着火焰的话语，
火焰在它们的水茎上，
花朵是另一个太阳。
平静在自身中溶化。
时间流逝而又没有流逝。
行走却又驻足。既然我们都要走过
难道它就既不走过去又不留下来：
还有第三种状态。

第三种状态：
没有存在的存在，空洞的充实，
没有钟点的时间及其它的名字，
不是存在而是它的预感
用这些名字在语言的汇合中
将自己显示并使自己分散。
时间的名字说："不存在"。
这是两面有刃的话，这话在两个空洞之间。
它的家，用火的砖和水的墙
建筑在空气上，
从一开始就边建边拆
却又从来没有变样。它是神，
在拒绝它的名字中栖身。
在与无花果的交谈
或演说的目标中，在那些形象
反对我闭上的眼睑的阴谋中，
在对称的反常，
失眠的沙荒，
记忆可疑的花园
或者在流浪的小路上
是光明的交食现象。

它出现在各种各样
朦胧的形式上。

没有形体的神，
我的感觉用有形体的语言
将它呼唤。我想用太阳的名字，
用一个没有反面的单词将它呼唤。
我曾使骰子筒和“那排列组合”疲倦。
摇动干燥种子
那名字的破碎字母的声响：
我们将名字玷污、瓦解、驱散。
从那时起我一直在寻找名字。
我跟着不同语言的喃喃之声而去，
那时是“铁色石头”①
中间的河流。
骨骼的金字塔，语言的停尸处：
我们的主人们夸夸其谈而且残酷。
我用话语和它们的影子
建起一座不同映象的活动房屋，
会走的塔楼，风的建筑。
时间和它的各种组合：
岁月、死亡和音节，
同一本账目的不同故事。
回声的螺旋体，诗歌
是自我雕塑和自行消散的空气，
真正名字的瞬间的隐喻。纸页有时会呼吸：
符号的蜂群，声音和意义
流浪的共和体，
在纸张磁性的转动里
互相联系而又各自东西。

---

① 见《神曲》(《地狱》第十八章)。

我在我曾在的环境：

我走在喃喃细语的后面，

心中的脚步，听觉和眼睛，

喃喃细语是心灵的活动，

我是自己的脚步，我听到自己的心声，

我想到这声音时，它们也在想我。

我是自己的话语抛下的身影。

1974. 9. 9—12. 27

于墨西哥城和坎布里奇

（译自《帕斯最佳作品选》）

心中之树
(1976—1988)

说——做

——致罗曼·哈克逊

1

我的目睹与诉说，
诉说与沉默，
沉默与梦境，
梦境与忘却，
这其间是诗歌，
　　　　　　　它在
是与否之间游动；
　　　　　　　诉说
我的沉默，
　　　　　沉默
我的诉说，
　　　　　梦想
我的忘却。
　　　　　这不是说：
而是做。
　　　　这是一种做
其本身就是说。
　　　　　　　诗歌
说得出听得见：
　　　　　　　真实可信。
我刚说
　　　它是真的

它便消散。
　　　　　真实性岂不更加明显？

2

思想触得到，
　　　　　　语言
摸不着：
　　　　诗歌
来去往返
　　　　在是与否之间。
将一个个反射编排
　　　　　　　　又将它们拆开
　　　　　　　　诗歌
在纸上播种眼睛，
在眼中播种语言。
眼睛会诉说
　　　　　语言会观察，
目光会琢磨。
　　　　　　听得到
思考的结果，
　　　　　　看得到
我们的诉说，
　　　　　　摸得着
思想的轮廓。
　　　　　　眼睛
紧紧闭上，
　　　　　语言敞开胸膛。

借　鉴

蝴蝶在汽车间飞舞。
马丽·何塞[①]对我说：一定是庄子
从纽约经过。
　　　　　　但是蝴蝶
不知道自己是梦想
成为庄子的蝴蝶
　　　　　　　还是梦想
成为蝴蝶的庄子。
蝴蝶毫不迟疑；
　　　　　　　向前飞去。

四重奏

——致阿·伊·奥·罗西

1

熟悉而又永远陌生的风光，
宛似神奇莫测的手相。

大海多么顽强，在每个波浪上
雕着自己正在解体的塑像。

① 马丽·何塞是诗人的妻子。

化作石头的意志，抗拒着海洋，
岩石毫无表情地冲向前方。

云彩：发明突如其来的海湾
一架飞机在那里漂荡，宛似一条船。

触摸不到的字母表顿时消散，
鸟儿飞快书写的字迹斑斑。

浪花与黄沙之间的道路，
太阳在我的头上停住：

静止与运动之间的存在
我是各种元素的舞台。

2

在这海滩上也有游人
在比基尼和装饰品上有死神。

臀部、下腹、脊背、肺腑、风干的肉体，
烛台镜像海锦一样古怪稀奇。

大量的蠕虫提前
流淌的体液和灰烬的晚餐。

彼此关联却又隔着默默无言
严格区分而又模糊不清的界限，

那里有各种各样的小摊小贩，

花生米、鱼肉汤、炸肉片：

骨头，剩饭，腐臭，油污，
沐浴一视同仁的太阳，不论贫富。

上帝不爱他们而他们也不爱上帝：
他们仇根别人就像仇根自己。①

3

风儿劲吹并收拢树丛，
云的王国却散开了队形。

实在的事物脆弱而又难以持久；
它不知疲倦的变化法则与此相同：

它的坚定，在时间和轴心
将现象的轮子不停地转动。

光芒描绘一切并把一切点燃，
将多少把匕首扎进海里，纷纷化作松明。

将世界变成堆放映象的地方，
我们不过是闪烁的波光。

这不是普罗蒂诺②之光，这光芒属于大地，
但是这里的光芒却闪烁着灵气。

---

① 诗人原注：此行出自蒲柏讽刺富人及其孪生陋习——贪婪与挥霍——的令人叹服的作品（《致巴瑟斯特伯爵书简》之三）：“然而，为了与那些可怜的阔佬完全相像/他们仇恨‘邻居’就像仇恨自己一样……”

② 普罗蒂诺是亚历山大时期的哲学家，他的新柏拉图学说对欧洲教会有一定的影响。

它使我安于自己的流放：
它的空虚是祖国，是避难所在游荡。

4

在一棵跳动的树旁
我躺下，等候黑夜落下幕帐。

树是一位女性，我在她的枝叶中
倾听大海在黄昏下滚动。

我将她具有时间味道的果实品尝，
这些果实就是认识和遗忘。

在树下，形象、概念、语言
互相抚摩互相观看。

我们从它的身躯又返回开端，
那平静与运动的螺旋。

感觉，会消失的体验，有限的停顿，
有始有终——却没有衡量的尺寸。

夜已深入，海潮将我们遮住，
大海将它已是黑色的音节重复。

去留之间

白昼在去留之间疑虑重重，
它热爱自己的透明。

圆形的黄昏化作海湾：
世界摆动，在它平静的变迁。

一切都可见而一切又都在回避，
一切都很近却又不可企及。

纸张、图书、杯子、铅笔，
都在自己的影子下休息。

时间跳动在我的太阳穴
重复着血液同样顽强的音节。

光芒将无动于衷的墙
变成一个个映象的神秘剧场。

我在一只眼睛的中心将自己发现；
它没有看我，是我在它的目光中将自己观看。

瞬间在解体。我并未动身，
我留，我走：我是一个停顿。

兄弟之情

——为纪念托勒密而作[①]

我是人；生命短暂
而黑夜茫茫无边。
但是当我向天空仰望：
繁星在书写点点斑斑。
尽管不懂我却明白
我同样是一种字迹
而就在此时此刻
有人也想将我破译。

会　话

我在一首诗中
读到：会话神圣[②]。
然而神并不开口：
当人们说话时

---

① 克罗丢·托勒密是古希腊的天文学家、地理学家和数学家。在哥白尼的“日心说”体系问世之前，他的“地心说”体系曾长期在天文学方面居主导地位。

诗人原注：在《宫廷诗选》中，有两首属于克罗丢的诗作（VII，314 和 IX，577），W. R. 佩顿宣称无法确认克罗丢的存在（《希腊选集》，吕勃古典丛书，伦敦和剑桥），而皮耶尔·华尔兹和基·索利则认为第二篇诗作很可能的确是伟大的天文家克罗丢·托勒密所作（《希腊选集》，美术出版社，巴黎，1974）。在克罗丢·托勒密的诗中，肯定了灵魂的神圣和不朽，这是与柏拉图一脉相承的，但同时它对熟悉天体事物的天文学家也作了揭示。诗中说：“我知道自己会死去，但当我观察群星的环形运转时，我的双脚没有着地：我觉得自己靠近了宙斯并畅饮神仙的美酒。”对托勒密来说，观察就是“用眼睛畅饮不朽”，实为美事。

② 在葡萄牙诗人阿尔贝托·拉塞达写给西班牙诗人豪尔赫·纪廉的一首诗中，有“会话是神圣的”的诗句。

他们在将世界缔造并拆掉。
神，并无言语，
他们做着可怕的游戏。

神灵下凡，
并将语言释放
但却不说话：
说的是光芒。
语言，燃烧的神，
是火焰的预言和被焚
音节的倾倒：
毫无意义的灰烬。

人的语言
是死神的女儿。
我们使用语言
因为生命有限：
语言不是符号，是似水流年。
当我们叙述
所说名词的含义
就是在述说时间：
表明我们只是时间的别名。
会话是人类的本性。

不在任何碑石上的墓志铭

米斯克阿克[①]曾是我们家乡：这是黑夜的三个音节，
阴影的面具笼罩着太阳的脸庞。

---

① 墨西哥城郊区的小镇，诗人的出生地。

我们的圣母，沙暴陛下来了，
来了并吞食了我们的家乡。我便在世界各处游荡。
语言是我的家，空气是我的墓葬。

心中之树

一棵树曾长在我的前额。
它向里生长。
根是血管，
枝是神经，
模糊的树冠是思想。
你的目光将它燃烧
而它影子的果实
是血的柑桔，
光的石榴。
　　　　　黎明
出现在夜的躯体。
在那里面，在我的前额，
树在低语。
　　　　　靠近些，你可听见它的诉说?

在开始之前

嘈杂的声音，模糊的光明。
开始了新的一天。
两个舒展的身体
和一个昏暗的房间。
我在自己的前额迷失方向

沿着荒无人烟的平原。
时间磨利了锋刃。
然而你在我身旁呼吸；
真诚而又遥远，
流淌却不动弹，
我想起时，你便高不可攀，
我用眼睛将你抚摩，
用手臂将你观看。
梦乡将我们分开，
血液使我们相连；
我们是一条跳动的河流。
太阳的种子
在你的眼睑下成熟。

世界

尚不真实。
时间在怀疑；只有你皮肤的温度
千真万确。
在你的呼吸中
我倾听生存的潮涌，
起源被忘却的音节。

石　柱

当我们的灵魂在那里协商
我们宛如坟墓的雕像……
——约翰·多恩

广场狭小。
四堵颓垣，
一眼枯泉，

两条水泥长凳，
几棵白蜡树，累累伤斑。
喧闹，何等遥远，
城市居民的河川。
黑夜向前滚动
并抹掉沉重的建筑。
千家万户已点起灯盏，
在黑影的港湾，
在街头巷尾，
一对对情侣：
路标破土而出
一动不动却又生意盎然。
肱股相交、平静安娴，
心跳的路标：
编织着细语喃喃。
在另一半球
夜是女性，
丰满、水灵。
一座座岛屿
燃烧在天上的水中。
蕉叶
染绿了阴影。
在空间的正中
我们交织在一起
化作一棵会呼吸的树。
我们的身躯
覆盖着一棵音节的常春藤。

枝叶沙沙作响，
在酣睡的草地
蟋蟀彻夜不眠，
星星沐浴

在青蛙的水潭，
夏季在天上
孕育倾盆大雨，
空气用无形的手臂
将一扇门打开。
你的前额
是月亮喜爱的平台。

瞬间无垠
世界渺小。
我在你的眼中失迷，
失迷时
我却在自己的眼中
注视失迷的你。
名字已经燃尽，
我们的身躯已经离去。
我们是在哪个
具有磁性的中心？

宁静不动的对对侣伴
在墨西哥公园
在亚洲花园；
每日的圣餐
在不同的星星下面。
凭借触觉的阶梯
我们从下到上
在根的王国
翅膀的领地盘桓。

扭结在一起的身体
是“灵魂之书”：
我双目紧闭，

用触觉与舌，
在你身上
将世界的字迹破译。
一种无名的智慧：
这大地的磁味。
短暂而又充足的光线
将我们照耀并使我们失明
像谷穗和种子
突然萌生。
一个没有时间的瞬间
介于终点和起点，
血的脆弱的弓，
桥梁架设在虚无上面。

当身体互相纠缠
便雕塑出一道闪电。

只当听雨声

听我说，只当听下雨的声音，
既不聚精会神，也别漫不经心，
脚步轻轻，霏霏细雨，
空气又是水分，时间化作烟云，
白昼尚来离去，
黑夜尚未降临，
街头拐角处
一片雾沉沉，
停顿的转折点
时间一次次的变幻，
听我说，只当听雨声，

你并没有听，只用向里睁开的眼睛
听我倾诉衷情，
你睡着，五个感官却很清醒，
声切切，步浅浅，雨绵绵，
空气和水，没有重量的语言：
你我过去曾是，现在依然，
年年岁岁，这个瞬间，
没有重量的时间，巨大的忧患，
听我讲，只当听雨声一样，
潮湿的沥清在闪光，
呵气站起并行走，
黑夜敞开并将我凝望，
是你和你呵气的形状，
是你和你黑夜的面庞，
你和你的头发，缓慢的闪电，
你穿过街道并走进我的前途，
水的脚步落在我的眼睑，
听我说，只当听雨声，
沥青在闪光，你穿过街道，
是在黑夜里漫游的雾，
是在你床上酣睡的夜，
是你呼吸的波澜，
你水的手指弄湿我的前额，
你火的手指点燃我的双眼，
你气的手指打开时间的眼睑，
幻影与复活的涌现，
听我说，只当听雨声，
岁月流逝，瞬间归来，
可听见隔壁房间中你的脚步声响？
不在这里也不在那里：你听它们
是在另外的时间也就是现在，
你听这时间的脚步

时间是既无重量又无方位之地的发明者，
你听雨水在阳台上流淌，
黑夜在树丛中便更是黑夜，
光线已经在枝叶中筑起巢房，
朦胧的花园四处游荡
——请进，你的影子会覆盖在这页纸上。

凭　证

（颂歌）

1

夜与昼之间
一片领土忽隐忽现
若明若暗，
　　　　　时间。
钟点，不稳定的停顿，
纸张，正变得昏暗，
我在上面缓慢地
书写这些语言。
　　　　　　傍晚
是一团燃烧的火炭。
白昼转动并甩掉叶片。
一条阴暗的河流
铿光万物的界限。
　　　　　　　顽固而又温柔地
拖着万物，我不知它向何处去。
现实在奔向远方。

我写道：

我对自己说

——我在对你讲。

我多么愿和你说话

如同人们现在说的那样，

小树和空气，

几乎被黑暗抹光，

自言自语地梦游，

像流水一样，

幻景瞬间的闪烁，

像沉默的池塘，

火焰的舌，火花的舞，

烟的故事：

与火何其相像。

和你说话

用看得见摸得着的语言，

有重量，而且有气味

如同万物一样。

当我把这告诉你

万物会不知不觉地，

摆脱自己

并向其它的形体

其它的名字逃离。

这些话语

留给了我；我用它们向你表白心意。

语言是桥梁。

同时是陷坑、牢笼、水井。

我在和你交谈；你却听不见。

我没和你说话：

我在与一个词说话。

这个词就是你，

这个词

将你带给你自己。

你、我和命运缔造了这个词。

你这个女人

就是我与之说话的女人：

这些话语是你的镜子，

你是你自己和你名字的回音。

我同样，

在与你说话时，

我变成喃喃细语，

空气和话语，一阵风，

一个从这些字母中诞生的精灵。

语言是桥梁：

梅克内斯的山峦

在静止的向日葵的田野上的影子

是一个紫色的海湾。

下午三点，

你九岁并在一个惹人喜爱的金发女人

怀里朦胧地睡着。

一只爱好几何图形的雀鹰

画了一个圆。

山峦铜色的庞然大物

在天边打颤。

村庄白色的塔楼

矗立在令人眩晕的巨石之间。

一根烟柱从平原上升起

渐渐化为空中的气而消散，

宛似祷告报时者的声调

穿透沉寂，在另一种沉寂中

上升和繁衍。

静止的太阳，

张开翅膀的无限的空间，
在一个个反光的平原上
干渴建起了一座座透明的尖顶寺院。
你没有睡也没有醒：
你在一种没有钟点的时间上浮动。
一阵微风几乎没有引起
遥远的薄荷之乡和泉水的动静。
请让这些话语
将你带向你自己。

2

语言不确切
并说着不确切的事情。
但无论说这说那，
　　　　　　　　总向我们说明。
爱情是一个含糊的词汇，
与所有的词汇相同。
　　　　　　　　　它不是词汇，
造物主说：
　　　　　是幻景，
观察过程的始末
——佛罗伦萨人说：
　　　　　　　　　是一种意外
——另一个人说：
　　　　　　　　虽不是品德
完美却从中诞生
——其他人说：
　　　　　　　是发烧、病痛、
战斗、疯狂、惊讶，
是一种痴梦。

欲望将它发明，
斋戒与苦行将它鼓动，
嫉炻将它刺激
习俗使它丧命。
一种天赋
一种徒刑。
愤怒，平静。
它是一个情结；系着死与生。
一种创伤
是玫瑰复生
是一个词：
一经说出，便向我们表明。

爱情从身体里开始
在何处告终？
如果说它是魔影，
却在身体上现形；
如果说它是躯体
却又一触便无影无踪。
不祥的镜子
渴望的形象在渐渐消散，
你在自己的反映中窒息
精灵的华筵。

出现：
这瞬间有躯体和眼睛
它看着我。
生命毕竟有面孔和姓名。
爱恋：
使一个灵魂化作躯体，
使一个躯体化作魂灵，
使一个形象化作你的面容。

爱恋：
打开禁止的门，
通行证
将我们带往时间的另一边。
瞬间：
死亡的反面，
我们脆弱的永恒。

爱是在时间中消灭，
是明镜中的明镜。
是偶像的崇拜：
将一个人神化
“将暂时叫作永恒”。

一切肉的形体
都是时间的女儿，
都是幻影
时间是灾难，
瞬间
是跌倒，
爱是跌下悬崖：
无休止地跌下，
我们结合为伴
就是我们的深渊。

拥抱：
毁灭的象形文字。
淫荡：死神的假面。

爱恋：一种变化，
在最初的细胞
和它无穷的分裂的历史上

几乎只是一个瞬间。
　　　　　　　　　　　　　　　　　　轴心
世世代代围绕它旋转。
变化、发明：
姑娘化作清泉，
星空中慧星的尾巴，
岛上沉睡的女性。
　　　　　　　　　　　　　　　　　　血液：
血管枝杈间的音乐；
　　　　　　　　　　　　　　　　　　接触：
躯体黑夜中的光明。
　　　　　　　　　　　　　　　　　　违抗
自然的不幸，
　　　　　　　　　　　　　　　连接
命运与自由的铰链，
　　　　　　　　　　　　　　　　　　雕刻在
欲望的前额上的疑问：
意外发生还是命中注定？

记忆、伤痕：
——我们从何处被揭出？
　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　伤痕，
记忆：存在的欲念，
　　　　　　　　　　　　　　　　　　对失去
另一半的眷恋。
　　　　　　　　　　　　　　　　　一个人
是他自己的俘虏，
　　　　　　　　　　　　　　　　　如此，
如此而已，
　　　　　　　　　　　　　　没有记忆，
没有伤痕：
　　　　　　　　　　　　　　爱是两个，

总是两个，

拥抱与冲突，

两个只愿化为一身

化为另一个男人，另一个女人；

两个人不会平息，

永远不会圆满，

在自己

影子的周围旋转，

寻觅

出生时失去的东西；

伤痕自己打开：

幻影的源泉；

两个：虚无的拱门，

眩晕的桥梁；

两个

变化的镜子。

3

爱情，没有小时的岛，

时间包围的岛，

光明

被黑夜包围。

落下

就是回归，

落下就是升起。

爱就是在胚芽中长出的眼睛，

就是将那情结触动

它系着运动与平静。

爱的艺术

是死的艺术？

爱恋
就是死、复活、再死：
就是生的沸腾。
我爱你
因为我会死
而你也不会永生。
快乐带来创伤。
创伤开出花朵。
在爱抚的花园里
我曾剪下血的花
为了装点你的秀发
花朵变成了词藻。
词藻在我的记忆中燃烧。
爱情：
和宇宙
和其他人
数不清的
一切渺小的人和解。
返回到开始的那天。
返回到今天。
下午已经沉没。
灯盏与反光
将黑夜射穿。
我写道：
我与你交谈：
我与自己交谈。
用水、火、气、土的语言
我们创造了目光的花园。
米兰达与费迪南互相注视，
无休止地将眼神交换
——直至像岩石一般。
一种死的方式。

如同其他方式一样。
在高空
星星总是写着
同样的字；
我们
在下面，写着
我们会死去的名字。
伴侣所以成为伴侣
是因为没有伊甸园。
我们是被逐出乐园的人，
我们注定要创造它
并种植疯狂的花，
我们剪下有生命的珠宝
去将一个脖子装点。
我们命中注定
要抛弃那乐园，
世界
就在我们面前。

尾　声

爱恋或许是学习
在世上行走。
学会宁静安祥
像童话中的椴树与圣栎树一样。
学会观赏。
你的目光是播种机。
种下一棵树。
我在说话
因为你在把枝叶摇荡。

形象与想象
(1991—1994)

奥克塔维奥·帕斯　诗
玛丽·何塞·帕斯　画*

---

* 玛丽·何塞·帕斯的画，请参看本卷的插图。诗画同题——编者。

玛丽·何塞的构图和画框是三维物体，她的想象与感受演变成视觉的理念、心灵之谜的载体，有时是惊奇的意象，有时是诙谐的法则。它们不仅是可看之物，还是飞翔的翅膀、游荡的船帆、透视的镜片。

——奥克塔维奥·帕斯

宁 静

月亮，沙漏：
黑夜将自己漏空，
时间为自己照明。

你的面孔

一只手——谁的？——
蓝色的皮肤，红色的指甲，
支撑着一个叶片。
叶片说，我愿成为一张面孔。
手将它变成明镜
而镜中出现了你的眼睛
你的眼睛变成了树木、云朵、丘陵。
一条小径在两行
影射与暗示间蜿蜒蛇行。
沿着这条小径我到达你的嘴边，
那是刚刚诞生的真理的源泉。

画笔醒来

风的产物，浪花的旋涡，
一条龙在浮云中
一个火球
在大地似的天空滚动。

小龙啊，你奔波在
沉睡的画笔之梦
你不过是一缕微风
吹得它们睁开了眼睛。

画框展开了翅膀并开始飞腾。

帝国烟囱

火焰变成了石头
而石头变成了金字塔的集中，
纯净的蓝天下，平静的几何图形。
两尊狮身女怪将它保卫，
两只干渴的狮子守护在身旁，
还有两只狮子生了翅膀
在门旁为它站岗，
用尼罗河水的武器做成自己的衣裳。
沙漠与水的双重象征，
两个贫瘠的强盛
合在一起，便导致后代的繁荣。

火的小小的纪念碑
在沙龙的角落。
炽热的埃及
嵌在冬天的前额。

密　码

画满符号的墙壁
宛如布满星星的夜空。
上面，既无云朵也无天体：
一个木制建构，
充满回声的斗拱和空洞。
化作岩石的时间的边沿：
每个印记是一个密码，
每个密码是一扇窗，
每扇窗是一道目光，
它在钻透岁月
并揭示自己的脸庞：
不是昨天或明天
而是此时此刻的脸庞。
窗子就是印记
而印记就是
固定在命运上的标志：
相遇并结合的夫妻。
她与他——活的印记，
赤裸裸每日更新的秘密。

印 度

这些连结又分开
弯弯曲曲的线条和字母
在纸面如同在手面：
它们就是印度？

狮皮色的金属的蹄掌
——锻造它的是太阳，冷却它的是月亮——
它的爪踏在坚硬的玻璃球上
而彩虹般的球面
千万只蜡烛在燃烧并闪光
每个夜晚，虔诚的人们
在河流湖泊上起航：
它们是一种预言、一种应验、
一种找到的记忆、
一种命运散落的标记？

——它们是意外的权杖。
这世界之王
丢在时间之树的脚旁。

谜

我们诞生自一个问题，
我们的每一个行动
是一个问题，
我们的年龄是一个问题之林，
你是一个问题，我是另一个问题，
上帝是一只永不疲倦的手
用提问的方式描绘宇宙。

门

那扇门后有什么？
不用叫，不用问，没人回答，
什么也不能打开它，
无论好奇的橇锁者
还是理智的钥匙
也无论是不耐烦的锤砸。
别说话，别提问，
贴近耳朵，靠近它：
可听见呼吸声？
在门的另一侧，
有人像你一样问：
那门的后面有什么？

职业的武器

盾牌上形象：两根钩针，
族徽上交叉的剑，
蓝灰色和象牙色的锦缎。
盾牌：化作白色线轴的
微型的螺钿。

两个缎子的小枕，
心与记忆，
被细小的别针穿透：
悲伤，心痛，欲望，欢喜，
孤独，别离，相遇，
时间对我们的剥夺和赐予，
活跃而又总会消失的瞬间，
时间像乌龟一样爬行
或像火花突然迸开：
你摸它，它溜掉，你忘却，它回来。

其它彩线的线轴
为了缝合记忆和预感，
生命的跳动与惊叹。
绣花的双手放在布面上
时而将它覆盖时而使它袒露，
像旗帜般起伏，似芳香般飘流，
空气制成的甲胄
为了两个身体的搏斗。

身体的星座

诞生自黑夜的眼睛
不是在观察事情：
这双眼睛是在
将我们看到的东西发明。
变化的舞台
在时间的中心
天空停止了转动
就在那一瞬，
却是多么漫长
就像看它的眼神。

星星是种子
在天空下呻吟。
时间与自己的影子下棋；
明镜伸展在反射中，
反射在渐渐消失：
赢者，输，而输者，赢。

通过万花筒的镜片
天文学家将星座观看
星座变成了女人，变成明亮的波澜。

当黑夜的眼帘合拢
是重返大地的黎明：
使男人们睁开了眼睛。

笔之梦

蓝色的手
变成了画笔。
富士山在上面诞生
身披白色的外衣。
高高野草的山坡：
冒出三棵松树和一个幽灵。
几只燕子打听着月亮。
下面，在弄皱的天鹅绒上
钢笔进入了梦乡。
那是些梦着自己复活的种子：
明朝将像喷泉一样。

这　里

我走在这条街上
脚步
　　却在另一条街回响
在那里
　　　我又听见自己的脚步
走过这条街
可这里
　　　真的只有迷雾茫茫

鹰还是太阳

（散文诗，1949—1950）

开始，再开始。可我没有前进。一触到致命的文字，笔就向后退：一道不可通融的禁令封住了去路。昨天，还无所不能，随便在什么纸头上都可以流畅地书写：一片天，一堵墙（在太阳和我面前无动于衷），一块草地，别的什么物体。一切都为我所用：风、鸟、水和岩石的文字。少年时代，固定的思维犁过的土地，诸多形象文过的躯体，一道道耀眼的疤痕！秋天放牧着一条条大河，在一座座巅峰上积蓄着光辉，在墨西哥谷地雕塑着充实，即镌刻在令人惊讶的纯洁巨石上的不朽的语言。

今天我独自与一个词搏斗。它属于我，我属于它：面还是背，鹰还是太阳？

诗人的劳动

1

三点二十如同九点四十四一样，“我吞噬你”和“我吐出你”、“特力”、“世界非世界”、“替罪羊”、“腐肉”、“嘲弄”[1] 之类出现了，他们黎明时披头散发而半夜里面色苍白，但却总是出乎意料地准时，偃锣息鼓，鸦雀无声，一般身着黑色，残酷的牙齿，嘶哑的声音，眼睛都睁得像大大的嘴巴。无任何人和其余所有的人，他们是千万人又谁也不是，是一分钟又从不曾是。我装作没看见他们并继续工作，谈话顿时中断，加法和减法，日常的生活。我秘密而又积极地关注他们。孕育着语言的云，温驯而又阴暗，直立在我的头顶上，摇摇摆摆，像一头受伤的兽一样咆哮。我将手伸进那雾气的口袋并掏出里面的东西：一只起了刺的角，一道生了绣的光，一根纯净的骨。我用那些武器自卫，打击造访者，我割下耳朵，在露天长时间默默地用断臂搏斗。牙咬得咯咯作响，骨头被折断，多一个或少一个肢体，总之是一种游戏——如果我能睁大眼睛并有冷静的头脑。然而不必表现出太多的灵敏；明显的优势会使他们丧失勇气。也不能表现出过分的信心，这样会被他们利用，倘如此，后果由谁负责呢？

2

我说了他们一般身着黑色。还要补充的是，那是一种深黑色，就

---

① 这是作者臆造出来的几个“人物”，有的名字是词的组合，如 Tedevoro，Tevomito，Mundoinmundo；有的是西班牙语语汇，有的其意不详，如 Tli。

像煤烟似的。这种情况有利于他们的黏结、融合以及化整为零。有一些，是用类似云母的材料制成的，容易打破。不堪一击。受伤时，流出一种呈黑褐色的物质，在地上流不了多长时间，因为别人会赶忙贪婪地将它舔净。他们这样做肯定是为了恢复体力。

有的只有一个脑袋却有十五只蹄子。另一些只有面孔和脖子。在一个锐利的三角形上完结。当他们飞翔时，带着宛似刀子在空气中划出的哨音。驼背者像庞大的流动乐队：他们在每个鼓手上藏着另一个，他也敲鼓，而他同样藏着另一个，也是乐手，后者又藏着另一个，后者……美丽的妇人们不可一世地拖着长长的涎水的尾巴。破布条在飘荡，流苏垂挂在一个柔软的大球上，大球沉重地在地毯上跳动；那些尖利的，大耳朵的，嘀嘀咕咕的，那些像蚂蟥一样扒在肌体上的没有牙齿的人们，一连数小时总在重复同一个、同一个词汇的人们。他们既无数目又无法称呼。

我同时要说的是，有些天他们在燃烧，闪耀，飘荡，打开或折叠（像斗牛的红布那样），将自己磨出锋刃：

蓝色者，在电流的一端开花；

红色者，颤动、展开或火花四射；

号角般黄色者，即挺立者，因为豪华的会伸展而多情的会蔓延；

绿色者的新鲜羽毛，总是尖锐并冷漠，苗条者，白色和灰色的 i 上面的点。

他们是不敢露面的“什么人”派来的呢，或者只是因为他使他们出生而自愿来的呢？

3

所有的人都离开了家。大约十一点的时候，我发现已抽掉了最后一只烟。我不愿去冒风寒，便到处寻找香烟，但一盒也没找到。我只好穿上大衣下楼（我住在五层）。一条美丽的街道，两旁是灰色岩石的高大建筑和两行光秃秃的栗树，连个人影也没有。我顶着冰冷的风，冒着淡黄色的雾，走了三百多米，可卖香烟的小店却关着门。我向附近的一个咖啡馆走去，相信在那里一定可以得到一点温暖、音

乐，尤其是香烟，这是我出来的目的。我又哆嗦着跑了两条街，突然我想起“墓地”这个词——不，不是我想起，而是它来了。意外的收获使我顿时麻木，这使它足以有时间重新遁入黑夜。恢复镇定之后，我抓住了它飘动的发梢。我绝望地拉住那些无限延伸的发丝，那无可挽回地带着时隐时现的风景远去的电报线，那音符在上升，越变越细，越延伸越长，延伸……我独自站在街上，发紫的手中拿着一根红色的羽毛。

4

躺在床上，我要求粗犷的梦，木乃伊的梦。我合上眼睛，尽量不听在房间的哪个角落当当作响的声音。“寂静充满着声音”——我心里说，“你听见的，实际上你并没听见。你在倾听寂静。”当当的声音在继续，越来越响：骏马在岩石的旷野上奔驰的蹄声；正在砍倒大树的斧声；正在印刷的一种报刊，它只印着一行无有尽头的诗，而且只有一个音节，用我的心跳押韵；我的心脏在敲击岩石并用一件浪花的褴褛长袍将它遮笼；是海洋，是被锁住的大海的回头浪，落下又起来，起来又落下，落下又起来；寂静那巨大的铲动又落在寂静上。

5

我喘着，扇动黏糊糊的翅膀。我在旷野上寻觅、叫着、喊着。真没教养！这次我要掏空你的肚子，我要将你扭曲，再扭曲，将你翻过来，脸朝下翻过来，我要打破你的尖嘴，将你的拱嘴揉搓，将你的纸烟揪掉，让你的胸骨塌陷。“给流氓一大哄啊”①。堂娜坎帕莫齐娅②在残羹剩饭中吃着堂坎帕莫齐欧无角的肢体。特里，瘸腿跳跃者在我的眼睛上跳舞。看不见任何人。大家千姿百态，大家都装饰着“不会

① 原文为 Broncabroncabron 是作者硬造的一个复合词：Bronca 有“起哄”之意，cabron 有“流氓”之意。

② 原文 campamocha 与 campamocho 当是一种直翅目的昆虫。

泛滥的”绰号，大家与一人：无任何人。我要将你翻个彻底，我要将你彻底毁掉。常来往常来往来往[①]。敏感者抓自己的头皮屑。堂娜坎帕莫齐娅陷入泥潭，像狗一样乱咬。弯曲者，垂涎的呼啸者，欢愉地投入井中。灰烬的井中。刺猬呈虹状，刺儿倒竖，笑得刺儿卷曲[②]。蟾蜍汤，屁木桩，大家对一个女人，草刷的音节的球，痰的球，女先知音节的内脏的球，钟舌，不作声的钟舌[③]。我喘着，衣裳杂乱的振荡，我喘着。

6

如今，这许多年之后，我寻思着这究竟是真理还是我少年狂热的怪异：我指的是那连抚摩时也从不合上的双眼；那极富活力的身体（从前只有死亡使我觉得那么实在，那么充分，或许因为在我们所谓的生命上总有非生命的碎片与微粒）；那尽管不要求什么、可也并非按着我们瘦弱的体魄构筑的不可抗拒的爱。对生命的爱逼迫他摆脱生命；对语言的爱使得他藐视语言；对游戏的爱引导他践踏规则，发明新的规则，在一个词语上拿自己的生命开玩笑。对朋友、对通情达理的女人、对文学、对道德、对卓越的伴侣、对美丽的诗句、对心理学、对小说的兴趣均已丧失。他沉浸于一种思考——一种对"思考之无用"的思考，一种对观察者被所观察之物观察的观察，其实二者均为思考所观察，乃至三者合而为一——而与世界、理性和语言相连结的纽带被打破。尤其是和语言——它是将我们与可恶的反刍的腹部连在一起的脐带。你敢于说“不”，为了或许有一天说“对”。你使自己的存在彻底摆脱“他人”注入的一切：大大小小的无用之物，构成“他人”世界的一切无用之物。然后你又彻底摆脱了自己，因为你——我们所谓的我或人——是意象，也是“他人”，同样是无用之物。彻底摆脱和清除“我”的溃疡，摆脱你的形象，你就只是期待和

---

① 原文为 Traquetea traquea aquea 是一种语音构成的文字游戏，前两个词都有“常来往”之意。

② 原文为 El erizo se irisa，se eriza，se rizade risa. 此处系直译。

③ 原文即意思毫不连贯的文字游戏，只好直译。（译者注）

等候。寂静的场院，干燥的岩石的场院在到来。有时，随便哪一个下午，无名的一天，掉下来一个“词语”，轻轻地落在那无人经过的土地上。鸟是残酷的，或许会啄出你的眼睛。或许，以后，其它的鸟也会来。

7

我在黄昏的桌子上写着，用力地将笔架在它那几乎活着、呻吟并回忆着自己出生的树林的胸膛。黑色的墨水打开它巨大的翅膀。然而灯突然亮了并为我的语言罩上一层碎玻璃。一段锋利的光线切断了我的右手，我继续用溢出阴影的残肢书写。夜进入房间，对面的墙使它岩石的脸庞向前，一面面空气的手鼓置身于笔与纸之间。啊，只须一个音节就足以使世界跳动。但今晚连多容纳一个词的地方也没有了。

8

我很少出去。有时遇到朋友。大家见到我都会叫起来：“您怎么了？您很苍白。您应该到乡下住一段时间。”这疲劳是因为很久以来，有一个夜复一夜地来拜访我的梦，但如何向他们解释呢？

我躺在床上，却睡不着。我的眼睛在一间黑屋子的中心巡视，那里的一切都在最后地、无依无靠地安睡，凡主人已死或突然离去并永不返回的东西都这样安睡，屈从于自身毫无生气的沉重之物的迟钝的梦境，没有将它抚摩或修饰的手的温暖，没有打断它顿时入睡的手腕的压力，它入睡时大腿伸开，或者更确切地说，是大腿死去，已脱离依然活着的躯干，当躯干蜷缩时，它在打鼾，对寂静和休息感到厌倦，那是自满自足产生的得意与麻木的物质，由于使它不得不活着并受苦的躯体的消失已然矿物化。我的眼睛徒劳地打量衣柜、桌椅，打量那些我赋予它们生命、然而它们却不肯承认我并拒绝与我分享此时此刻的东西。我在埃及辽阔的平原上安静下来。一座座金字塔和圆锥

体的阴影将我伪装成一具不朽的木乃伊。我永远站立不起来。永远不会有另一天。我已死。我活着。我不在这里。我从未离开这张床铺。我永远站立不起来。我是一座斗牛场，在那里挥舞身穿丧服的斗牛士们递给我的红布。堂坦克雷多，石膏的闪电，在中央挺立。我向他进攻，但每当我要把他击倒时，就有人来阻止。我重新进攻，伴随我巨大双唇的嘘声，它们占据了前排的所有座位。啊，我永远杀不了那头公牛，也永远不会被那几头伤心的母骡们拖走，它们使那轮子不停地转动，冒着像无情刀片斩杀下午似的寒冷的呼啸声。我坐了起来：刚刚一点。我挺直了身体，双脚伸出了房间，脑袋顶破了墙壁。我在无限中伸展，像一棵神圣之树的根，像音乐，像海洋。夜充满了蹄、爪、牙、鼻孔。如何保护这过大的躯体呢？我的脚趾、手指、耳朵在几公里之外能做什么呢？我渐渐收缩。床吱吱作响，我的骨骼吱吱作响，世界的合叶在吱吱作响。墙垣、坑穴、在一面无垠的镜子上强制的行进，夜晚的蜡烛，枯井边的高个子和气喘。一群胚胎像蜂群一样嗡嗡作响。瘸腿的民歌在交配。一面面鼓在我腹中而一种马匹沉闷的声音沉入我胸膛的沙滩！我在收缩。我从自己的左耳进入自身。我的脚步声在我的头颅的抛弃中回响，只有一颗石榴红的星座将后者照亮。我在破败的大厅里摸索着。门窗被堵住。借着四点半钟迷人的晨曦，我伤心而又步履艰难地从自己的右耳出来。我听到黎明时从门缝隐约发出的宁静的脚步声，消瘦、奸诈的姑娘在抛出一封充满阴谋和诬陷的信。然后她悄悄离去。四点三十分，四点三十分，四点三十分。白昼带着它的判决扑到我身上：应该起床并面对日常的劳作了，清晨的问候，强装的笑脸，针床上的爱恋，留下永难抹去疤痕的痛苦和娱乐。这一切都一刻也未曾停

留，因为我困得要死并吃力地闭上了眼睛，这时时钟在叫我：八点了，时辰到了。

我怎样向他们解释呢？怎样向他们说明每天夜晚我都梦见自己醒着，而且我睡着也正是醒着的时候。

9

最容易的莫过于将一个词语破为两个。有时两部分以疯狂、残忍和单音节的生命继续活着。将这一小撮刚刚诞生的东西扔向马戏团是很愉快的：跳跃，舞蹈，弹跳与反弹，不知疲倦地旋转，举起它们彩色的旗帜。然而当狮子出来时却是一片寂静，只有威风而又不疲倦的嘴颌骨能打破它。

嫁接会有一些困难。几乎总是成为软弱的魔王：两个敌对的头颅互相撕啃并吸取一个半截身体的全部血液；长着鸽子嘴的老鹰，每次攻击嘴都会被打破；长着鹰嘴的鸽子，每次亲吻都会鲜血淋漓；还有瘫痪的蝴蝶。乱伦是普遍规律。没有任何东西比在同一家族内部的结合更令它们愉悦。将结局的可悲归于此是一种毫无根据的迷信。

受实验热情的驱使，我将一个词劈为两半，我抠出另一个的眼睛，砍下双腿，加上双臂，尖嘴，犄角。我收集禽兽，将它们付诸学校、军营、街道、修道院的机制。我讨好本能，割断、再割断倾向和翅膀。我让圆的变成尖的，让软的变成带刺的，让骨头变软，让内脏骨质化。我为自然趋向设置堤坝。我相信这样会有美好的、生命短暂的存在。

对“塔楼”（TORRE）这个词，我给它在前额上开了一个红色的洞。对“仇恨”（ODIO）这个词，多年来我一直用垃圾喂养它，直至发生一次美丽脓包的爆炸，其对语言的侵蚀达一个世纪之久。没有打断感染达一个世纪之久。我用饥饿杀死爱情（AMOR），为了让它吞食遇到的一切。让美丽（HERMOSURA）这个词在U上长出一个驼背。而“后跟”（TALON）这个词，在自由的尾部，以正规的、机械的快乐压扁了一个个脑袋。我让呐喊的口充满沙子。我将矫柔造作的女人们放进洞穴，那里屁声大作。总之，我的地下室里，人们在割断、肢解、砍头、殴打、缝合、再缝合。有多少种兴致就有多少种结合。

这些游戏会由于厌烦而结束。于是只剩下“伟大的手段”了：你一巴掌打倒六七个——或十个或一亿个——并用这软软的东西做一个

球，将它置于户外，直至变硬并像星体的微粒一样闪光。一旦它完全冷却，请你用力地将它扔到那双从你一出生就注视着你的坚定的眼睛上。倘若你有心计、力量和运气，或许会打碎什么，或许会打破世界的脸，或许你的投射物会将墙壁炸掉，会使它迸发出短暂的火花，在瞬间将寂静照亮。

10

泥瓦匠口中说出的癞蛤蟆和毒蛇是不够的。呕吐出来的词语，排泄出来的受到感染、被蛀牙反复咀嚼的语言，恶心，学校为我们提供的所有食物以及多少世纪以来我们单独或共同咀嚼的所有食物的碎片在那里游泳。我归还了所有的词汇，所有的信仰，所有全部冷却的饮食，人们从一开始便就着它将我们吞咽。

有一段时间我曾自问：病在何处？感染是从哪里开始的，从语言还是从事物？今天我梦见一种刀子和尖嘴的语言，酸与火的语言。一种鞭子的语言。为了 execrar（谴责）、exasperar（激怒）、excomulgar（开除）、expulsar（驱逐）、exheredar（剥夺遗产）、expeler（喷出）、exturbar（理顺）、excorpiar（词义不详）、expurgar（清理）、excoriar（擦伤）、expilar（断气）、exprimir（压榨）、expectorar（咳出）、exulcerar（糜烂）、excrementar（los sacramentos，排泄神圣物）、extorsionar（掠夺）extenuar（el silencio，使寂静减弱）、expiar（补偿）。一种打断呼吸的语言。撕裂的，切开的，割断的。一个马刀的军团。一种准确的钢铁的语言，锋利的闪电的语言，重音落在最后一个和倒数第三个音节的语言，不疲倦的语言，闪光的语言，条理分明的刀片的语言。一种断头台的语言。一种磨碎机的齿轮，它能制造一种“我你他我们你们他们”的混合体。一种刀子的风，它能将房屋、商店、寺庙、图书馆、报纸、家庭、监狱、妓院、学校、疯人院、工厂、科学院、法院、银行、爱情、友谊、酒馆、希望、革命、慈善、正义、思想、信仰、梦魇、真理、信念等统统撕裂，连根拔起，将其溶化并使其名誉扫地。

11

一个词语：徘徊、献媚、靠近、远离、踮着脚尖回来，但我一伸手，它便消失了。我只能分辨出它骄傲的冠羽：克里。克里斯托、克里斯塔尔、克里克里门、克里米亚、克里蒂卡、克里斯蒂娜、克里特里奥？它就消失了。我只能分辨出它骄傲的管道：克里。克里斯托、克里斯塔尔、克里门、克里米亚、克里蒂卡、克里斯蒂娜、克里特里奥？[①] 一条独木舟从我的前额上起锚，舟上有一人手持长矛。轻盈、脆弱的小舟飞快地划开我太阳穴上黑色血液的波浪。向内心划去。猎手——渔夫察看危机四伏的天边那昏暗稠密的云团；敏锐的目光注视着怀有敌意的浪花，竖起耳朵聆听，嗅个不停。不时有一道生动的闪光、一条绿色的扇动鳍翼的鱼穿透黑暗。这便是“克里”，它有时露出水面，吸气并重新沉入深渊。猎人吹起系在胸部的牛角号，但那悲怆的吼声却消失在水的荒漠里。茫茫盐湖中连个人影也没有。充满碎石的海滩已很遥远，伙伴们茅舍里昏暗的灯光已经很遥远了。“克里”不时重又出现，让人看见它那不祥的鳍，然后再潜入水下。痴迷的船夫跟着它，向里，越来越向里划去。还能回到岸边来吗？

12

在砍断了所有伸向我的手臂之后；在堵死了所有的门窗之后；在所有的坑穴都淹满了毒水之后；在一块对恭维与恐怖不是不可攀的岩石上建成我的房屋之后；在我割掉了舌头并将它吞下之后；在抛掉一束束寂静和藐视我的爱情的单音词之后；在忘却了我、我的故乡和家族的名字之后；在对我审讯并判处我永恒的等待和永恒的孤独之后，

---

① 克里（Cri）是西班牙语的一个前缀，许多词都用它开头，如文中所列举的 CRISTO（救世主、基督）、CRISTAL（结晶、玻璃）、CRIMEN（罪行）、CRIMEA（克里米亚——地名）、CRITICA（批评、评论）、CRISTINA（克里斯蒂娜——人名）、CRITERIO（标准）等。

我听到春天对我演绎推理的石牢那潮湿、柔和、不停的撞击声。

13

若干年前，我用碎石、垃圾和杂草建成了蒂兰特兰。我记得那墙壁，那些黄色的带手指标志的门，那些住着一位声音宏亮的女平民的狭窄难闻的街道，政府的绿色宫殿和红色的祭祀之家，宛似一个张开的手掌，五座巨大的寺庙及其无数的街巷。蒂兰特兰，白色岩石脚下的灰色城市，用指甲和牙齿抓住土地的城市，灰尘和祈祷的城市。它的居民们——足智多谋、讲究礼仪并爱发脾气——崇拜手，因为手创造了他们，可他们害怕脚，因为脚能破坏他们。他们的神学以及革新了的祭祀，他们企图以此收买"最初女性们"的欢心并赢得“最后男性们”的慈爱，但这并不能避免在哪一个快乐的早晨，我的右脚将他们踏平，连同他们的历史、他们残酷的贵族、他们的暴乱、他们神圣的语言、他们的民歌和庆典的戏剧。他们的神甫从不怀疑"脚"和"手"不过是同一个上帝的两端。

14

我在岩石上开路，一年艰难地前进几毫米。几千年来，为了到达那里，到达对面那阳光和空气的地方，我的牙齿在磨损，我的指甲在破裂。而现在，我的双手在流血，我的牙齿，依然活动，在打颤，在一个被干渴与灰尘撕裂的腔体内，我停下来并观赏自己的作品：我在后半生中，打碎岩石，穿透墙壁，钻通门廊并挪开我在前半生中设置在光明与自己之间的重重障碍。

15

我的人民！我消瘦的思想用残渣剩饭、用从岩石中艰难提取的干

枯形象哺育的人民！几个世纪没下雨了。就连我胸部稀疏的草都被太阳晒干了。没有星星和云彩的天，一天比一天高。我的血在硬化的血管中越来越微弱。愤怒之神，你在“墙”上打破牙齿迸出的火花，什么也无法使你平息；圣母，愤怒的星星，带翅膀的美，带爪的美，什么也无法使你们平息。所有的词语都渴死了。谁也无法靠这些磨砺过的残余活着，连我的狗和我的陋习都不行。希望，饥饿的鹰，让我呆在这像寂静一样的岩石上。而你，吹着“过去”的风，用力地吹吧，将这为数不多的音节吹散并将它们变成气体和透明。最终变成一个“词”！纯洁的口上的一点空气！贪婪的唇上的一点水！然而忘却已经说出我的名字：你看它闪烁在双唇之间，宛似骨头刹那间闪烁在黑色毛发之夜的拱嘴上。我不曾说过的歌，沙地的歌，风一下子说了出来，仅用一句说不完的话，无始，无终，无意义。

16

宛似一种痛苦，前进并在退让的内脏和抵抗的骨骼之间开路，宛似一把锉刀，锉平将我们与生命捆在一起的神经，是的，不过同样像一种意外的惊喜，像打开一扇朝向大海的门，如同向着深渊探身，如同到达了顶峰，如同穿透山岩的宝石河、落在洁白寺庙与雕像的崩塌上的蓝色瀑布，如同上升的鸟儿和下落的闪电，扇动的翅膀啊！啄破并终于打开果实的尖嘴啊！你，我的“呐喊”，火的羽毛的喷泉，像从一颗星星的球体上甩出来的响亮、辽阔的创伤，无穷的坠落啊，在一个回声的天上，在一个明镜的天上，这些镜子将你重复、使你解体、让你变成无数、无限、无名。

1949

流　沙

蓝色的眼睛

我醒了，浑身是汗。从刚刚洒过水的红砖地面，升起一股滚热的蒸气。一只浅灰色翅膀的蝴蝶围绕着发黄的灯光令人眼花缭乱地飞舞。我跳下吊床，赤着脚，小心翼翼地穿过房间，生怕踩着从藏身处出来乘凉的蝎子。我走近小窗，呼吸着田野的空气。听得见夜那巨大、女性的呼吸。我回到房间的中央，将陶罐里的水倒入锡铅合金的脸盆里并弄湿了毛巾。我用湿毛巾擦了躯干和双腿，又擦了擦干，当确信没有任何小虫子隐藏在衣服皱折里之后，才穿上衣服和鞋袜。我跳跃着下了涂成绿色的楼梯。在门口碰上了旅馆的主人，一个说话吞吞吐吐的独眼龙。他坐在一把小小的藤椅上，眯缝着眼睛抽烟。他用沙哑的声音问我：

“您去哪，先生？”

“转一圈。很热。”

“哼，都关门了。这儿又没有路灯。您最好还是别去。”

我耸耸肩膀，嘟囔了一声" 就回来"，便投身于黑暗中。起初我什么也看不见。顺着石子路摸索着向前走。我点着一只烟。月亮突然从黑色的云中出来，照耀着白色的颓垣断壁。我停住脚，那白色晃得我什么也看不见。刮起了一阵小风。我吸到了罗望子树的香气。夜在颤抖，充满叶子和昆虫。蟋蟀在高高的草丛里扎营。我仰起头：天上同样建起了星星的大营。我想，宇宙是一个庞大的符号体系，是无限的存在之间的会话。我的行为，蟋蟀的叫声，星星的眨动，无非是停顿与音节，对话散落的词组。我是哪个词的音节呢？谁说了这个词，又是向谁说的呢？我将香烟扔在了人行道上。落下时，划出一道闪光

的弧线，迸出小小的火花，宛似一颗微型的彗星。

我缓慢地走了很长一段时间。在此时此刻如此幸福地说着我的双唇之间，我感到自由、安全。夜是一座眼睛的花园。在穿过一条街时，我感到有人从一扇门后出来。我转回身，什么也没看见。我加快脚步。过了一会儿，我听出皮凉鞋踏在热乎乎的石子上发出的沉闷的响声。我不愿再转身，尽管觉得那阴影离我越来越近。我想跑。跑不动。我猛的一下子停住了。还没来得及自卫，就觉得刀尖抵住了我的后背，一个温柔的声音说道：

“别动，先生，要么我就活埋了您。”

“你想要什么？”

“您的眼睛，先生。”那声音回答道，温和得近乎痛苦。

“我的眼睛？我的眼睛对你有什么用？你看，我这里有点钱。不多，但有点。如果你放了我，我把所有的全都给你。别杀我。”

“您别怕，先生。我不会杀您。我只挖出您的眼睛。”

我又问道：

“可您为什么要我的眼睛呢？”

“这是我未婚妻的怪癖。她想要一对蓝色的眼睛。这里有蓝眼睛的人不多。”

“我的眼睛对您没用。不是蓝色的，是黄的。”

“哎，先生，别想骗我。我很清楚，您的眼睛是蓝色的。”

“不能这样挖出一个基督教徒的眼睛。我给你别的东西。”

“您别扭扭捏捏的。”他严厉地说，“转过身来。”

我转过身。他矮小而又娇弱。棕榈的草帽遮住半个脸。右臂上架着一把农用砍刀，在月光下闪闪发亮。

“将脸照亮。”

我划着火柴并将它移近自己的脸庞。火光使我眯上眼睛。他用坚定的手扒开我的眼皮。看不清楚。他踮起脚尖，紧张地观察着我。火烤着我的指头。我将火柴扔掉。他沉默了片刻。

“你相信了吧？我的眼睛不是蓝的。”

“呵，您真狡猾！”他对我说，“来，再点一根。”

我又划着一根火柴并将它靠近自己的眼睛。他揪着我的袖子，命令道：

“跪下。”

我跪下。他用一只手揪住我的头发，使我的头向后仰。他俯身向我，好奇而又紧张，同时慢慢地将砍刀向下，直至擦到我的眼皮。我闭上眼睛。

“睁开！”他说。

我睁开双眼。火柴头儿烤着我的睫毛。他突然放开了我。

“真不是蓝色的，先生。请原谅。”

他消失了。我双手抱头，用肘部撑着墙。然后，站起身来。我磕磕绊绊，跌倒了又爬起来，在荒凉的村子里足足跑了一小时。到达广场时，我看见店主，依然坐在门前。我什么也没说，进了门。翌日，我逃离了那个村庄。

睡　前

我带着你，宛似带着一个属于另一个年代的物件，某一天我与它不期而遇，并用无知的双手抚摩过它：它是什么信仰的组成部分，是什么业已消失的权势的主人，是什么由于时间推移而变得滑稽可笑的狂怒或诅咒的携带者，是跌落的什么数目中的数字？它的出现征服了我们，甚至在不知不觉中变成我们关注的焦点，我们理智的责难似乎不起作用，因为我们的理智宣称它的美（有点可怕）对我们小小的生命体系是危险的，这体系是由耸立着的否定造成的，是捍卫两三个真理的城圈。你就是这样。你在我胸中安家，并像一个气泵一样驱赶各种思想、记忆和欲望。你无声无形，不时从我的眼睛里探出头来观察外面的世界；这时我便会觉得你所观察的事物在观察我，顿时感到无限的羞愧和极大的孤立。不过，此时此刻，你在听我说吗？现在我要抛弃你，永远摆脱你。你别想逃跑。你做不到。别动，我求你：你会付出昂贵的代价。安静：我要聆听你空洞崐的脉搏，我要欣赏你没有五官的面孔。你在何处？你不要躲藏。别怕。你为什么沉默不语？不，我不会对你怎样，只是开个玩笑。你懂吧？我有时冲动，我的血很活跃，会说出事后再请求原谅的话语。这是我的性格。这是生活。

你对此不了解。你终日闭门不出，了解什么生活呢？这样倒容易明智。在家里，无人感到不适。街上则是另一回事：有人撞你，有人向你微笑，有人偷你的东西。他们没完没了。现在，你的沉默使我确信，你已经原谅了我，让我向你提一个问题。我相信你会简单明了地回答，就像消失很久之后回答一个同志一样。的确，消失并非最恰当的字眼儿，不过我应当坦白地告诉你，你令人难以忍受的出现颇似所谓"消失留下的空白"。你的出现带来的空洞，你空洞的出现！我永远看不到你，觉不出你，听不见你。你为何不声不响地到来？你一连几小时静静地呆着，躲藏在天晓得什么样的皱折里。我认为自己并非苛求。我对你要求不多：一个表情，一个小小的手势，使个眼色，一点关照，做的人来说毫不费力，却使得到的人充满欢乐。我不是在呼吁，而是在请求。我接受自己的处境，也知道自己能达到的地步。我承认你最强大、最灵活：你能从悲伤的裂痕或喜悦的豁口进去，你会利用梦与醒、镜与墙、吻与泪。我知道我属于你，在我死去的那一天你将在我身旁并占有我。你为什么等那么长时间？我现在提醒你：你不要等候战斗之死、犯罪之死，也不要等候先烈之死。将会有短暂的挣扎，伴随着习以为常的恐惧，普遍的胡言乱语，姗姗来迟而又毫无结果的回光返照。你听到了吗？我看不见你。你总是藏着脸。我向你吐露一个秘密——你瞧，我没有记恨你，我确信你总有一天会打破这荒唐的沉默——：生活了这么多年之后，……尽管我觉得自己从未生活过，我是被时间所活，这时间傲慢、不可扼制、从不停步，从未向我作过手势，从不理会我的存在。或许由于我太胆怯，没有勇气抓住它的脖子并对它说："我同样存在"，就像小职员在过道里拦住总头儿并对他说："您好，我同样……"然而，在对方的诧异面前，小职员有口难言，顿时明白了自己的举止毫无意义：他对上司没什么可说的。我亦如此：对时间没什么可说的。它对我同样没什么可说的。现在，兜了这么个大圈子之后，我觉得咱们离我要对你说的更近了：生活了这么多年之后——等一等，别着急，别想逃：你必须听我把话说完——，生活了这么多年之后，我终于对自己说了：我的事情，除了告诉它，还能告诉谁呢？实际上——我对说出来没感到害羞，你也不必脸红——，我只有你。只有你。别以为我想激起你的同情；我只表明了一个真理，肯定了一个事实，如此而已。你呢，你有谁呢？是否

也像我属于你一样属于谁呢？或者如果你愿意换一种说法，也像我拥有你一样拥有谁呢？啊，你的脸白了，你没的说了。我理解你的惊讶：这种可能性同样令我担心过，即你会属于另一个人，他也会属于另一个人，如此下去永无止境。你不必担心：我只和你说。除非你，此时此刻，把我对你说的这些话告诉沉默的第三者，而他又……不，倘若你是另一个：我是谁呢？我再一次告诉你，你，你有谁呢？除了我，你谁也没有。你同样孤身一人，你同样有孤独而又燃烧着的童年——所有的泉水都向你诉说，所有的鸟儿都听你吩咐——可现在……已打断我。我要从头说：当我认识你时——对了，我了解你的惊奇，我猜得出你要对我说什么：实际上我不认识你，从没见过你，我不知道你是谁。这是真的。在以往的时代，我认为你是父母和朋友们向我们耳中渗透的那种雄心，用一个名字和一种道德——它们在摩擦力中肿起并长大，直至有人用一根细细的别针将那小小的脓包挑破——；后来我考虑，你就是那总有一天会从我的前额跳出来冲向世界的思想；然后我又将你和我对胡安娜、玛丽亚、多洛雷斯的爱情混同起来；或与我对胡利安、阿古斯丁、罗德里戈的信任混同起来。后来我以为你是某种在时间和空间上都距我很远的东西，抑或是我前世的生命。你就是生命。或者，不如说，是生命离去时留下的温暖的洞穴。你是生命的记忆。这使我想到：母亲不是子宫而是坟墓，是禁闭九个月的挣扎。我终于排除了那些想法。稍事思考使我看清了你不是记忆，也不是那生前的忘却：我感到你不像我过去是的那个人，而是像我即将是的那个人，像现在就是的那个人。当我想使你纯洁时，你逃避我。于是我便觉得你宛似消失。总之，我不了解你，从未见过你，然而离了你，我从未感到孤单。因此，你应该接受那句话——记得吗，“当我认识你时”？——把它作为一种形象的表达，作为一种语言的手段。事实是你一向在陪伴我，总是有人和我在一起。一言以蔽之：你是谁？隐藏下去是徒劳的。这个游戏经历的时间够长的了。你没察觉我会现在就死吗？倘若我死了，你的生命便失去了意义。我就是你的生命以及你生命的意义。或者相反：你是我生命的意义？说话，说点什么。还在因为我威胁着要将你从窗口扔出去而恨我吗？我这样做是为了刺激你。可你却一言不发。你是胆小鬼。你可记得当我污辱你的时候？当我吐在你身上的时候？当你不得不用无法闭上的眼

睛看着我如何激起那无耻的老太婆的爱情并说起自杀的时候？转过脸来。你在哪里？说到底，这些对我都无所谓。我累了，这便是一切。我想睡了。咱们就像一对夫妻，在早晨五点钟，眼皮肿胀，在乱糟糟的床上继续围绕着二十年前开始的那场口角兜圈子，你对这无休无止的争论不嫌烦吗？咱们睡吧。向我道晚安。懂点礼貌。你注定要和我生活在一起，你应努力使生活更好过一些。不要耸肩膀。如果你乐意，可以不说话，但不许远去。我不想一个人呆着：痛苦越少我越不幸。或许幸福就像生活痛苦潮水的泡沫，用红色覆盖了我们整个的灵魂。现在潮水退了，那使我们蒙受了诸多苦难的东西却什么也没留下。只有你。我们是孤独的，你是孤独的。你不要看我：闭上眼睛，好让我也闭上眼睛。我还无法习惯你没有眼睛的目光。

海浪与我的生活

当我离开那片海水时，一个浪冲了出来。她轻盈、苗条。她不顾其余海浪的叫喊，不顾她们拉住她漂荡的衣襟将她阻拦，毅然决然地吊在我的胳膊上，跳动着跟我走了。我不想对她说什么，因为当着她的同伴们的面，我觉得不好意思。此外，那些大浪狂怒的目光使得我不知所措。到达村镇时，我向她解释为什么这样不行，因为都市生活并不像她——一个从未离开过大海的天真的波浪——想的那样。她严肃地看着我：不，她决心已下，不能回去。我软硬兼施，冷嘲热讽。她又哭，又叫，又抚摩，又威胁。我只好请她原谅。

第二天，我就开始吃苦头了。上火车时如何能不叫乘务员、旅客和警察看见呢？的确，对于铁路运输波浪的事，规则上什么也没说，然而这种保留正是人们将严厉审查我们所作所为的迹象。考虑再三，我在开车一小时前进站，我坐在自己的位子上，乘人们不注意，将为旅客储存在水罐里的水放掉。然后小心地将我的朋友放进去。

第一次事端发生在隔壁一对夫妇的孩子们大叫口渴的时候。我拦住他们，答应给他们买冷饮和柠檬汁。他们刚要表示同意，又一个口渴的女人来了。我同样打算邀请她，但她男友的目光阻止了我。那位

太太拿起一个纸杯，走近水罐并拧开龙头。刚刚接了半杯，我便一跃跳到她和我的女友之间。那位太太吃惊地看了我一眼。在我请她谅解的时候，一个孩子又打开了龙头。我一下子拦住他。那位太太将杯子放到唇边：

“嗳呀，水是咸的。”

孩子也作出了同样的反响。好几个乘客站了起来。她丈夫叫来乘务员：

“这个人往水里撒了盐。”

乘务员叫来检票员：

“这么说您往水里撒东西了?”

检票员叫来值班警察：

“这么说您往水里投了毒?”

警察叫来列车长：

“这么说您是投毒者?”

列车长叫来三名警卫。在旅客们交头接耳、众目睽睽之下，警卫们将我带到一节单独的车厢。他们让我在第一个车站下车，推推搡搡地将我拖进监狱。一连几天，除了长时间的审问，没人和我说话。当我陈述自己的情况时，谁也不相信，连狱卒也不例外，摇着头说："情节严重，的确严重。您不是想毒死几个孩子吗?" 一天下午，我被带到了检察官面前。

“您的事情很难办”，他反复说，“我要将您交给刑事法官。”

就这样过了一年。他们终于审判了我。由于没有受害者，对我的判罚很轻。没过多久，我就获释了。监狱长将我叫去：

“好了，您自由了。您有运气。幸亏没有不幸发生。不过您不要再犯，下一次您会付出很高的代价……”

他像所有的人一样，用严肃的眼光看着我。

就在同一天，我坐上火车，经过一小时极不舒适的旅行，到达了墨西哥城。我坐出租车直接回了家。到门口时，我听见了笑声和歌声。我感到胸部疼痛，就像遭到突如其来的海浪实实在在的拍打一样。我的女友在那里，像往常一样又笑又唱。

“你是怎么回来的?”

“很简单：坐火车。在确信我不过是咸水后，有人将我倒进了机

车。这是一次动荡的旅行：我一会儿成了一缕白色的蒸汽，一会儿又成了落在机器上的细雨。我瘦了许多。我损失了很多水滴。”

她的出现改变了我的生活。过道昏暗、家具覆盖着尘土的房屋，到处是空气、阳光、声音以及绿色和蓝色的反光，成了回声与光辉幸福热闹的村落。一个海浪是由多少个海浪组成的呀！一堵墙，一个胸膛，一个头戴浪花王冠的前额又如何能缔造海滩、岩石或防波堤呢！就连那些被遗弃的角落，那些灰尘和垃圾的污秽的角落，都被她轻盈的双手梳理过。一切都在笑，洁白的牙齿到处闪光。太阳兴致勃勃地照进古老的寝室并在那里一连呆上几个小时，它抛弃别的人家、抛弃那个街区、那座城市、那个国家已经很长时间了。有好几个晚上，夜已经很深了，好惹是非的星星们看见它偷偷地离开我家。

爱情本是一场游戏，是一个永久的创造。一切都是海滩、沙地，由总是清爽的床单构成。倘若我拥抱她，她便挺立起来，令人难以置信地修长，宛似一棵欧洲山杨的水灵灵的树干；突然，那苗条在洁白羽毛的的细流中，在一缕缕笑声中鲜花盛开，那笑声落在我的头和背上，并用洁白将我覆盖。要么她就在我面前伸展，像地平线一样无限地伸展，直至我也使自己化作了地平线和沉寂。她宛似一部音乐或两片巨大的嘴唇，既舒展又弯曲地将我包裹起来。她的形象就是来回的抚摩，就是切切私语，就是亲吻。我进入她的水里，淹得死去活来，眨眼之间便升到眩晕的顶端，神秘地悬在那里，然后像石头一样落下，并觉得自己像一根羽毛似的被轻轻地放在地上。要不是被上千条细细的皮鞭轻轻地抽醒，被上千个边笑边撤退的冲击惊醒，在那些水中摇摆着入睡的惬意是无以伦比的。

可是，我从未到达过她存在的中心。从未触及过那呻吟与死亡的结。或许在海浪中不存在那使女性变得脆弱并会死去的秘密的地方，在那小小的电钮上，一切都会绞在一处，痉挛，勃起，然后再变得瘫软。她的情感，像所有女人的情感一样，触及到其它的星宿。爱她，就是建立遥远的星际接触，与我们毫不怀疑的远方的星星一起颤抖。然而她的中心，不，她没有中心，只有宛似旋涡的空洞，她因而吸引着我并使我窒息。

我们紧挨着躺在一起，交换着心事、耳语和笑声。她缩成一团，扑在我胸脯上并在那里舒展开，宛似一种声息的植物。海螺，在我的

耳边歌唱。温驯的水，变得谦卑、透明，像小动物一样趴在我脚下。她那么晶莹，简直可以看出她的全部思想。有些夜晚，她的皮肤笼罩着磷光，拥抱她犹如拥抱一片以火纹身的黑夜。不过她也会变得黑暗、苦涩。在意想不到的时候，吼叫，叹息，扭作一团。她的呻吟将邻居惊醒。一听到她的声音，海风就来挠门，要么就在屋顶平台上高声怪叫。乌云密布的天气会使她恼怒；摔家具，说脏话，将我淹没在污辱和灰绿色的泡沫中。她吐唾沫，流眼泪，又赌咒，又发誓。她随着月亮、星星和其它世界的光芒的变化而变换自己的脾气和脸色，其方式令我觉得离奇古怪，但却像海潮一样命中注定。

她开始抱怨孤独。我在家里放满了海螺与贝壳，还有不少小帆船，这样在她生气的日子里就可以让船遇难（与其它满载着意象的小船一起，这些小船每晚驶出我的前额并沉没在她残酷或雅致的旋涡中）。啊，在那段时间里，丢失了多少小宝贝呀！但无论我的船只还是海螺静静的歌声都无法使她满足。我不得不在家里安置了一个鱼类的居住区。说老实话，看到它们在我女友身上游动，抚摩她的乳房，在她的双腿之间睡觉，用色彩轻柔的闪烁装点她的头发，我的醋意不禁油然而生。

在所有那些鱼中，有一些特别残忍、可恶，这些鱼缸里的小老虎，它们有坚定的大眼睛，残忍咧开的的嘴巴。真不知我的女友中了哪门子邪，竟喜欢与它们玩耍，没羞没臊地向它们表示自己的偏爱，其内容我还是不知为好。她一连几小时将自己关在房间里，与那些可怕的家伙在一起。有一天，我再也无法忍受了；我将门推倒，扑到它们身上。它们很灵活，笑嘻嘻地从我的双手之间逃跑了，而她呢，边笑边打我，直至将我推倒在地。我感到自己憋得出不来气。我眼看就要淹死了，已经浑身发紫，这时她才轻轻地将我放到岸上，开始吻我，同时说着我莫名其妙的事情。我觉得很虚弱，精疲力尽，屈辱不堪。与此同时，快感使我闭上了眼睛。因为她的声音非常甜蜜，向我诉说着溺水者快乐的死亡。当我苏醒过来时，便开始惧怕并仇恨她。

那时我对自己的事情久已疏忽。我重新出门，又常常去拜访朋友们，恢复昔日的亲密交往。我遇到一位年轻时的女友。我要她发誓为我保守秘密，便向她讲述了我与海浪的生活。最令女人们感动的，是拯救一个男人的性命。我的拯救者使出了所有的招数，但一个女子，

一个数目有限的灵魂和躯体的主人，面对我那始终在变换形体而又万变不离其宗的女友，又如之奈何呢？

冬天到了。天空变成了灰色。雾气笼罩着城市。冰冷的细雨下个不停。每天夜里我的女友都大叫大嚷。白天孤零零的，安静却又阴险，只嘟囔着一个音节，活像一个躲在角落里骂街的老太婆。她浑身冰凉；和她一起睡觉就意味着整夜打颤，并感受到血液、骨骼和思想渐渐冻结的全过程。她变得幽深，浑浊，无法进入。我常常外出，而且不在家的时间越来越长。她在角落里，长时间地嚎叫。用锋利的牙齿和具有腐蚀性的舌头啃着墙壁，使墙壁不断地崩溃。她整夜整夜地不睡觉，对我进行辱骂。她常作恶梦，不是和太阳就是和炽热的海滩胡言乱语。她常梦见极地，梦见她变成了一大块冰，在漫漫长夜里，在黑色的天空下航行。她对我进行辱骂、诅咒与嘲笑；使家里充满笑声与幻影。她叫来深处的鬼怪，它们双目失明，敏捷而又迟钝。她身上带电，碰到什么烧毁什么；她身上带酸，擦到什么腐蚀什么。她温柔的手臂变成了勒得我出不来气的粗糙的绳索。她绿色而又有弹性的身躯，简直是一条冷酷无情的皮鞭，不停地抽啊，抽啊，抽啊。我逃了。可怕的鱼群用残酷的笑声将我嘲讽。

在山上，在高高的松林和悬崖之间，我呼吸着宛若自由思想似的清凉温柔的空气。一个月后我回来了。我的决心已定。天气曾经那么寒冷，以至我在壁炉的大理石上，在熄灭了的火堆旁，看见了一尊美丽的冰雕。她那令人憎恶的美貌没有打动我。我将她装进一个大帆布口袋，背着昏睡的她便上了街。在郊区的一家餐馆里我将她卖给了一个老板朋友，他立即将她凿成了小块，然后细心地放入冷却酒瓶的小木桶。我与海浪的生活就这样结束。

致两位陌生女性的信

这几行字，是写给谁的呢：给你还是给她？连我自己也不知道。有时我以为你和她是两个不同甚至相反的人；有时又觉得你们是同一个人。

我还不知道你的真名是什么。所有我想给你取的名字都使我觉得虚伪，有一些太个性化，另一些太抽象，缺乏表现力。我感到你是如此地属于我，以至我无法给你取任何一个名字；无论怎样称呼你似乎都在将我与你分开，都在承认你与构成我名字的音节的本质有所不同。相反，我对她的名字太了解了，甚至了解那个名字将你我隔开到了什么程度：宛似一道无形的富有弹性的墙，谁也休想穿过它。

我也不知道你是什么样子。我发现你的存在——如果非说不可的话——就在于不存在；至少在于不似其它事物的存在，其它的东西和物质，总之，不像存在。这一切都会使你糊涂。我更愿意向你解释一下我是如何认识你的，如何觉察到你的存在以及为什么以为你和她既是又不是同一个人。

第一次我记不得了。你是和我一起出生的呢，还是那第一次的相遇是如此的遥远以至具有在我的内心成熟并与我的存在融为一体的时间？你溶化于我，丝毫不允许我将你与我的其余部分区分开，不允许我记起你、承认你。然而那在某些日子里将思考封闭在外的寂静之墙，那从我的胃直升到我的前额并像不可遏制的贪婪和不会走样的判决一样安顿在那里的神秘而又无法命名的浪潮——空虚的浪潮，那不时在我面前敞开的无形的峭壁，那消亡的母亲的巨口，那打着哈欠并将我吞咽又将我吐出的阴道：吐向时间，再吐向时间！每当从我双眼的塔楼俯视我时便将我向下抛的头晕与呕吐……总之，向我表明我不过是空洞与跌落、不过是一种跳下悬崖的消亡的一切，这一切都向我揭示——怎么向你说呢？——你的存在。你居住在我身上，就像在精密机械中滑动的摸不着的细纱，即使不能阻止其运转，也要使其产生混乱，直至将它的齿轮全部磨损。于是我认为只有死亡能将你从我身上夺去。或者只有死亡才能使你拥有我全部的存在。或许你是我的死亡，我与生俱来的死亡。

第二次是在我的青年时代。有一天，当遇到一个身穿白色、身材修长的金发女子在小码头上微笑着等你时，你摆脱了我的肌体。我记得那又黑又亮的木材和在她脚边欢跳的普普通通的水。有许多桅杆、帆船、小船和不停地叫嚷的海鸟。跟随着你的脚步，我靠近了那位陌生的女性，她抓住我的手，什么也没说。我们一起走过孤独的海岸，直到岩石的所在。大海在睡觉。我在那里唱歌、跳舞；用一种已经记

不得的语言亵渎神明。最初我的女友在笑；后来便哭起来。最后她战战兢兢地逃了。大自然对我的挑衅并非无动于衷；当大海用拳头威胁我时，太阳对着我直线下落。当它的爪子落在我毛发倒竖的头上时，我开始燃烧起来。后来一切又恢复了原貌。太阳回到自己的位置，世界又变得无限的孤独。我的女友在岩石间寻找我的骨灰，野鸟在那里产卵。

从那天起，我开始追求她。（现在我懂了，实际上我在寻找你。）几年后，在另一个国家，当我迎着洒落在一座庙宇高高的红墙上的晚霞走去时，又看见了她。我将她拦住，可她已不记得我。我用一种并非恰当的计谋使自己变成了她的影子。从此便没有抛弃过她。年年月月，难熬的分分秒秒，我一直为在他身上唤起对我们初次相遇的记忆而斗争。我徒劳地向她解释你如何为了生活在她身上而摆脱了我，诉说我们在海边的散步以及我那致命的疏忽。我被她忘却，如同你曾被我忘却一样。在忘却你与记起你、逃避你与追求你的过程中，我消耗了自己的生命。现在我像童年在雨后花园的水塘上发现你时一样孤单；像少年的一个傍晚在废墟上从两片破碎的云中观赏你时一样孤单。不过现在我已不在自身的无限中跌落，而是在另一个躯体上，在一双放大而又缩小、将我吞噬而又无视我的存在的眼睛上，那是跳动着的黑色的开裂，宛似新鲜伤口一样的活跃而又贪婪的珊瑚，那是使我失去身躯的身躯，无限的身躯。如果哪一次我刚刚跌落，在那里，我也许会从跌落的另一边向生命探出身来。向真正的生命，向那既非黑夜也非白昼、既不是时间也不是非时间、既非静止也非运动的生命，向那生命沸腾的生命，向那纯粹的生命力。然而这一切难道不正是一种呼唤死亡的古老形式吗？因此我说你就是死亡，与我一同出生又为了移居另一个躯体而将我丢下的死亡。

意志之妙

三点整，堂佩德罗来到我们的桌旁，向所有在场的人致意，自言自语地说了几句莫名其妙的话，便默默地坐下了。他要了一杯咖啡，

点着一只烟，听着人们的谈话，品着他的咖啡，向女服务员付款，拿起自己的礼帽，收拾起自己的文件夹，向我们道了“下午好”，然后离去。天天如此。

当堂佩德罗目光严峻、表情穆肃地坐下又站起时说的是什么呢？他说：

“你该死。”

这句话，堂佩德罗每天都要重复多次。起床、漱洗、出门、回家——八点、一点、两点半、七点一刻——，在咖啡馆、办公室、每次用餐前后、每晚就寝之时。有时吞吞吐吐，有时高门大嗓；或独自一人或大庭广众。有时只用眼睛。总是全神贯注。

无人知道那些话是冲谁说的。谁也不知道那仇恨的来历。当有人想深究此事时，躺佩德罗总是轻蔑地摇头，默不作声，脸色阴沉。或许是一种无缘无故的仇恨，一种纯粹的仇恨。然而那仇恨滋养着他，给他的生命以肃穆，给他的岁月以庄严。她身穿黑色，仿佛在提前给被他判决的人戴孝。一天下午，堂佩德罗来的时候比往常更加严肃。他缓缓坐下，在因他的到来而产生的寂静中，平淡无奇地说了这句话：

“我已经把他杀了。”

把谁杀了？怎么杀的？有的人微微一笑，将此事视为笑谈。堂佩德罗的目光阻止了他们。我们大家都觉得不自在。的确，人们在那里感觉到死亡的空缺。人群渐渐地散了。堂佩德罗独自留在那里，比任何时候都严肃，有点无精打采，像一颗燃烧过后的星星，但很平静，豪无悔意。

第二天他没有来。再也没有来。他死了吗？难道他不再有那令他振奋的仇恨了。或许他还活着，只是在仇恨另一个人。我审视自己的行为。我劝你同样审视你的行为，不要陷入那小小的近视、固执、忍耐的愤怒。你想过有时候或许就在你身边，有多少人在用堂佩德罗那样的眼睛注视着你吗？

书记员的幻象

带着同一个单调的问题填写剩下的所有这些空白的纸张：时辰几时结束？这些前厅，记录，谋略，与看门人、值班官员、秘书、助手、代理人的交涉。从远处隐约可见那位有影响者，而且我每年寄名片——给谁呢？——以提醒人们在某个角落，我同样存在，尽管我并不确信自己的存在，却也在坚决、坚定、坚持不懈地等候着我的时辰的到来。不，我抛弃了自己的位置。

是，我知道，我可以安坐于一个想法、一个习惯、一个执迷上。要么就躺在痛苦或随便什么希望的火炭上，不作声响地在那里等候。的确，这对我不错：吃、喝、睡、行房、该行教礼就行教礼，夏天就去海滩。人们喜欢我，我也喜欢他们。我轻松自如地对待自己的状况：疾病、失眠、恶梦、敞开心扉的时刻、死的念头、抓挠心肝的小虫（在头脑中产卵并在夜间钻透最深沉的梦的小虫）、以今天为代价的明天——今天从不按时到达并总是输掉赌注。不：我放弃定量卡片，放弃身份证，放弃操行优良证书和死者年薪继承权证书，放弃履历表、护照、密码、暗号、委任状、通行证、徽章、纹身和铁衣。

世界在我面前展开，大人物、小人物、不大不小人物的浩瀚的世界。国王、总统、狱卒的宇宙，满清官吏和印度贱民、解放者和被解放者、法官、证人和被判决者的宇宙：一等、二等、三等直至 N 等的星，行星、彗星、游荡与偏离的星，被万有引力定律和精确的自由落体定律驯服的墨守成规的星，都有自己的节奏，都在围绕着一种虚无或快或慢地旋转。在所谓中央的太阳、太阳的存在、人类的全部目光缔造的灼热的光束停留的地方，只有一个坑穴，甚至都不及一个坑穴：只是死鱼的眼睛，落在自身、对自己看也不看的那只眼睛的令人眩晕的窟窿。没有任何东西可以填满旋涡中央的空洞。弹簧断了，地基塌了，将一颗星与另一颗星、一个物体与另一个物体、一个人与另一个人连接起来的有形或无形的纽带不过是一捆铁丝与芒刺，一团将我们扭曲、咀嚼、吐出又重新咀嚼的爪子和牙齿。谁也不会在一条物

理定律的绳索上吊死。差错永不疲倦地落在自己身上。至于现在该做的事情和现在能做的事情：我不属于大人先生们之列。我并非洗手不干，可我不是法官，不是见证，也不是行刑者。我不拷打，不审问，也不受审。我不会高声要求对自己的判决，我不愿拯救自己，也不拯救任何人。由于我所做的一切，由于人们对我们所做的一切，我不请求原谅，也不原谅他人。他们的仁慈和他们的公道一样卑鄙。我是无辜的吗？我是有罪的。我是有罪的吗？我是无辜的。（当我有罪时，我是无辜的，当我无辜时，我是有罪的。我是有罪的，当……但那是另一首歌。另外的歌？一切都是同一首歌。）无辜的罪人，有罪的无辜者，事实是我抛弃了自己的位置。

我记得自己的爱情、谈话和友谊。我记得一切，看得见一切，看得见所有的人。我忧郁，但并无思念之情。尤其是不抱希望。我知道，希望是不会死去的；也知道，如果我们是点什么的话，那就是某种东西的希望。

可我已被等待耗尽。我已经抛弃了“然而”、“依然”、“尽管”、“暂缓”、“原谅”、“宣布无罪”之类。我了解道德陷阱的机关和某些语言催人欲睡的功能。我已经丧失了对所有这些岩石、思想、数字的建筑物的信心。我让出自己的位置。我已不再捍卫这分崩离析的塔楼。我默默地等候着事件的发生。

将刮起一阵几乎冰凉的小风。报界将议论一股寒流。人们将缩起肩膀，一如既往的生活。第一批死者将使平时的数字稍稍膨胀一点儿，但在统计部门，任何人也不会察觉多出来的那个零。然而到头来，大家终将面面相觑并相互询问：出了什么事情？因为一连数月，门窗将不停地颤动，家具和树木将不住地吱吱作响。一连数年，将会骨骼哆嗦、牙关打战、冷汗淋漓、浑身起鸡皮疙瘩。一连数年，烟囱、预言家和首领们将会嗷嗷怪叫。在腐烂水塘上浮动的雾气将来城里漫游。中午，在含含糊糊的太阳下，小风将掠走一个甚至连苍蝇都不再去的屠场的干燥的血腥味儿。

在家或出门都毫无意义。筑起城墙也无法抵御摸不着的东西。一张嘴能吹灭所有的火，一个疑问能将所有的决定连根拔掉。“那一个”将无所不在，却又不在任何一个地方。它将使所有的明镜变得模糊。它将穿过墙壁和信念、服饰和果敢的灵魂，栖身在每个人的骨髓里。

在躯体与躯体间呼啸；在灵魂与灵魂间躲藏。所有的伤口都将裂开，因为它将用老道而又娇嫩的双手，尽管有点凉，去刺激溃烂和脓包，挤破疙瘩与肿块，将那些没结好痂的旧伤口撕开。血的源头啊，永远不会枯竭！生活将是一把刀，灰色、灵巧、切削、精确、随心所欲的刀片在落下、割断、切开。劈、撕、肢解，这样的动词正大步流星地向我们袭来！

在迎面而来的模糊中闪光的不是剑。不是马刀，而是恐惧与皮鞭。我指的是已在我们中间的东西。到处都有颤抖、叹息、切切私语和说了半截的话。到处都刮着小风，每当那"长鞭"在空中挥舞时激起的轻微的风。许多人的肌体上已带有紫色的标记。那小风在过去的草原上刮起并奔向我们的时代。

艰难的学徒生涯

我生活在冲动与后悔、前进与倒退之间。是些什么样的战斗啊！欲望与恐惧将我向前、后、左、右、上、下拉。拉的力量太大了，使得我无法动弹。多少年来，我咬着嚼子，宛似汹涌的河流被捆在源头的峭壁上。我打着响鼻儿，尥着蹶子，前蹄腾空，脖子上的神经和血管膨胀起来。无济于事；缰绳毫不放松。我疲惫不堪，躺倒在地；皮鞭和马刺使我跳起来：得儿！驾！

最奇怪的是我是被自己绑在自己身上。我无法摆脱自己，可又不能呆在自己身上。如果马刺刺我，嚼子便把我勒住。我的肚子是一块被无奈刺过、磨过的红肉；我的嘴头是一个岩石化的苦笑。在那进与退的沸腾的静止中，我是绳索与岩石、皮鞭与马缰。

我被禁闭于自身，作任何表情都要挨打，不作也要挨打，我伸展在自己存在的过程中，在恐惧与高烧之间。就这样生活了若干年。我的毛发长得很密，很快我就被埋葬在它那乱蓬蓬的灌木丛。整群整群好战、贪婪、不计其数的小动物在那里安营扎寨。当它们不相互决斗时，就吃我。我是它们的战场与战利品。他们占据了我的耳朵，包围了我的腋窝，收缩在我的腹股沟，摧毁了我的眼皮，玷污了我的前

额。它们用一条棕褐色的、活动的、总在沸腾的毯子将我覆盖。我的脚指甲也见长，要不是招来了耗子，谁也不知道它们会长到哪里去。我不时往嘴里——尽管几乎张不开，围困它的虫子太多——放一块没有调料的肉，这是从随便什么敢于冒险到这里来的活物身上剜下来的。

竞技运动或许能结束类似的情况，可惜我没有这种天赋。然而过了一段时间之后，邻居们发现了我，或许他们闻到了我的臭味儿。由于不敢碰我，他们叫来了我的亲友。召开了亲族会议。他们没有放过我。相反却将我交给了一位教育家。他将教给我主宰自己和摆脱自己的艺术。

我被迫开始了紧张的学习。老师几小时几小时地用沉重响亮的声音向我讲解他的课程。每隔一定的时间，鞭子就在空中划出一个个无形的 Z，在我的肌肤上划出一个个修长的 S。我伸着舌头，瞪着眼睛，肌肉哆嗦着，不停地转着圈奔跑，又是跳火圈，又是在木桶上爬上爬下。我的老师风度翩翩地握着鞭子。他不知疲倦，从不满足。其他人可能觉得他的方法过于严厉；我却非常感谢他的废寝忘食，并努力经受考验。我的认可既表现为谨慎小心，又表现为虔诚腼腆。我鲜血淋漓，却挂着感激的泪水，夜以继日地踏着鞭子的节拍奔跑。有时，比疼痛更强烈的疲倦将我打倒。于是他便在布满灰尘的空中打起响鞭，走近我并和颜悦色地说：" 起来!"，用他的匕首不停地刺我的两肋。伤痛和他鼓励的话语使我跳了起来。用双倍的热情继续我的课程。我为我的老师，也为——为什么不说呢？——自己的献身感到骄傲。

出乎意料乃至矛盾都是教育机制的组成部分。有一天，事先没通知，他们让我出来了。我一下子到了社会上。起初，灯光和人群弄得我眼花缭乱，我感到一种莫名其妙的恐惧。幸亏我的老师就在旁边，鼓舞我的信心并激励我的勇气。一听到他的声音，尽管并不比平时响亮，一听到鞭子那欢快而又熟悉的声音，我就恢复了平静并解除了恐惧。作为自己的主宰，我开始重复费尽千辛万苦学到的玩艺儿。我跳跃，舞蹈，俯身，微笑，再跳跃，开始时怯生生的，随后便越来越镇静。大家都向我表示祝贺。我激动地秒向人们表示敬意。我鼓足勇气，斗胆说了三四句应景的话，事先精心准备好了的，我说得若无其

事，宛似脱口而出。我获得了令人振奋的成功，甚至有几位小妇人用同情的目光看我。人们再次表示祝贺。我又表示感谢。我飘飘然了，跑向前张开双臂并跳了起来。离着最近的人一看到我纷纷后退。我想控制住自己，因为我暗暗发觉自己犯了一个严重失礼的错误。但为时已晚。当我靠近一位迷人的小姑娘时，我那感到羞愧的老师将我喝住，同时挥舞着一根尖端已然烧红的铁棍。我被烫得嗷嗷直叫。我愤怒地转回身。我的老师掏出手枪并朝天开了一枪。（我应当承认，他的冷静和自控能力是令人敬佩的：微笑一直伴随着他。）在混乱中，灯光聚集在我身上。我明白了我的过错。我忍着痛苦，糊里糊涂又惊慌失措，吞吞吐吐地表示了歉意。鞠了个躬便溜掉了。我的双腿发软，我的头在燃烧。一种切切私语一直随我到门口。

接下去的事情不值得回忆，也无须说明一个近乎辉煌的职业是如何突然夭折的。我的命运是暗淡的，我的生活是艰难的，但我的行为却具有某种道德的平衡。在若干年内，我一直记得那倒霉之夜发生的事件：我的惶惑，老师的笑容，最初的成功，浮华愚蠢的陶醉和最终的耻辱。热烈而又充满希望的学徒时代，一个个不眠之夜，令人窒息的尘埃，奔跑与跳跃，鞭子的响声，老师的叫喊，这一切始终没有离开过我。那些回忆是我唯一的所有，又是唯一使我厌倦的东西。在生活中我的确没有胜利过，也的确只有在严峻需要的驱使下才会戴着面具跳出自己的藏身之处。但每当我自己独处时，每当嫉妒和怨恨向我露出可怕的面孔时，那些记忆便使我平和并安静下来。教育的益处会终生受用，有时还会延续到今生今世之后。

匆 忙

尽管我笨拙，眼泡肿账，大腹便便，一副刚从洞穴里出来的样子，但却从不停止。我忙。一向很忙。无论白天黑夜，蜜蜂总是在我的头颅中嗡嗡作响。我从清晨跳到夜晚，从睡梦跳到醒来，从嘈杂跳到孤寂，从黎明跳到黄昏。四季献上各自丰盛的餐桌，金丝雀黎明时的吟唱，宛若夏日河流一样美丽的床铺，那位少女和她一直流到秋天

尽头的眼泪，这些都无济于事。中午及其水晶的枝干，将它过滤的绿叶，它否定的岩石，它雕刻的阴影，这些都徒劳无功。这一切盛况会将我一饮而尽。我行走并飞翔，我转身并翻滚，我出去又进来，我探身，我听音乐，我酗酒，我思索，我自语，我诅咒，我更衣，我向从前的我告别，我和未来的我同在。什么也无法阻止我。我忙，我走了。去哪里？不知道，什么也不知道——只知道我不在自己的位置。

从一睁眼，我就发觉我的位置不在我此时所在的地方，而是在我此时不在并从未在过的地方。在某处有一个空地，我将会充满那个空虚，我会在那空洞里安身，它会不知不觉地将我溢出，满满的直至变成泉或喷泉。我的空虚，我现在即是的空虚，将充满其自身，满满的，直到边沿。

我为存在而忙。我在自己的后面，在我的位置的后面，在我的空洞的后面奔跑。谁为我保留了这个位置？我的命运叫什么？推动我的是谁和是什么？期待我到来以完成使命并使我也完成使命的是谁和是什么？我不知道，我忙。尽管我没离开椅子，也没起床。尽管我在自己的笼子里不停地打转。我被钉在一个名字、一个表情、一个痉挛上，我动了又动。这个家，这些朋友，这些国家，这些手，这张嘴，这些构成那个事先未曾通知便不知从何处冒出并留在我胸中的形象的字母，都不是我的位置。无论这个还是那个，都不是我的位置。

所有支撑我的、所有我自撑并支撑的都是铁丝网，是墙。我的匆忙越过这一切。这个躯体将它的躯体献给我，这个海洋从腹中取出七个波浪，七个裸体，七个微笑，七个浪花。我道了谢便离开了。的确，散步很开心，谈话很有益，时间尚早，演出还没结束，我无论如何还不想知道结局如何。我感到遗憾：我忙。我想摆脱自己的匆忙，我为起居而忙，都来不及对你和对我说：再见，我忙。

相　遇

一到家，就在开门的时刻，我看见自己出来了。出于好奇，我决定跟踪自己。陌生人——我经过思考才写下这个词——下了楼梯，穿

过门，上了街。我想赶上他，可他却加快了脚步，而且增加的频率恰恰与我增加的相同，所以我们之间的距离总是保持不变。走了一会儿，他停在一个酒吧前并走进了红门。几秒钟之后，我站在柜台边，他的身旁。我随便要了一种酒，同时斜眼查看着柜厨内一排排酒瓶，镜子，破旧的地毯，黄色的小桌子，一对低声说话的男女。我突然转过身，长时间目不转睛地看他。他脸红了，不知所措。我边看他，边想（确信他在倾听我的思想）："不，您没权利。您来得晚一点。我比您在先。相似不能成其为借口，因为不是相似而是取代的问题。不过我更愿您自己明白……"

他微微一笑。似乎不明白。开始和旁边的人谈话。我控制住自己的愤怒，轻轻地拍了一下他的肩膀，质问道：

"您别不理人。别装傻。"

"先生，请您原谅，可我想我不认识您。"

我想趁他心慌意乱时，一下子扯下他的假面具：

"朋友，要作个男子汉。要敢做敢当。我要教您去一个地方，那里没人管您叫……"

他脸色突然一变，将我的话打断：

"您错了。我不清楚您想对我说什么。"

一位老主顾插了进来：

"想必是个误会。再说，对人也不能采取这样的方式。我认识这位先生，他不会……"

他满意地微笑着。竟然拍了我一下：

"真新鲜，不过以前我好像见过您。可说不清是在哪儿。"

他开始询问我的童年、我的出生状况以及其它的生活细节。可我所讲述的一切都未能使他想起我是谁。我只得笑了。所有的人都认为他很随和。我们喝了几杯。他仁慈地看着我。

"先生，您是外乡人，请不要否认。然而我会将您置于我的保护之下。我会带您去看墨西哥城，即联邦特区。!"

他的平静激怒了我。我双眼几乎充满了泪水，抓住他的衣领，叫道："你真的不认识我吗？你不知道我是谁？"

他粗暴地推开我：

"别跟我胡说八道。别无理取闹、没茬儿找茬儿。"

大家都不高兴地看着我。我站起身并对他们说：

“我要向诸位说明情况。这位先生在欺骗你们，这位先生是个骗子……”

“可您是个白痴，是精神失常。”他叫道。

我向他扑去。不幸滑倒。当我力图靠在柜台上时，他用拳头打了我个满脸花。他怒不可遏地只顾打我，不说话。堂倌儿出来干预了：

“放了他吧。他喝醉了。”

人们将我们分开了。他们将我举到空中并扔进了河沟儿里：

“他要是再回来，咱们就叫警察。”

我的衣服破了，嘴唇肿胀，舌头发干。吃力地吐了口痰。浑身疼痛。有好一会儿，我一动不动地蜷缩着。我要找一块石头，或什么武器。一无所获。酒吧里，人们又唱又笑。那一对男女出来了；女的无耻地看了我一眼并笑了起来。我顿时感到孤独，似乎被从男人的世界驱除出来了。接着羞耻代替了愤怒。不，最好还是先回家，等待时机。我开始慢慢地行走。在路上，我产生了一个至今依然令我难以入睡的问题：如果不是他，而是我……？

1949

鹰还是太阳

孩子与花园

我摸索着，深入到内部。一条条过道，一扇扇向着旅馆房间、向着惊叹、向着城市荒野的门。你，被那么多死亡包围着的绿色，原封未动，打着哈欠离去，今晚重新审视着花园。愚蠢而又清晰的梦，砖坯高大苫物之间的几何图形与胡言乱语。松树的凉亭，我童年的八位证人，一向站立，从不改变姿势，总是在工作，总是沉默不语。由于内战而停建的小楼的那一堆石料，是思念和壁虎喜爱的地方。草地，带着自己的秘密，自己暖绿的柔和，潜伏着的可怕的虫子。无花果树和它的传说。对手们：木曼陀罗及其白色的灯盏，对面是石榴树，缀满红色珠宝的大烛台，大白天的却在燃烧。用它柔软的枝条向晨风发出一声声叹息。干净、洁白的墙上九重葛奢华的葡萄酒的污点。神圣的所在，卑鄙的地方，自言自语的角落：傍晚的孤独，清晨的颂歌，寂静，那分享依稀可见的荣耀的一天。

上面，在茂密的枝条上，在天空的明亮与绿色的纵横之间，傍晚用透明的剑在格斗。我踏着刚淋过雨的土地，强烈的气味，充满生命力的野草。寂静昂首挺立并将我询问。然而我迈步向前并站在我记忆的中央。我长长地吸着载满前程的空气。未来的浪潮，发现与征服的消息以及那陌生之物用以准备闯入的骤然而至的空白一齐涌来。我在齿间打着口哨而我的口哨声，在时光可敬的清澈中，是一条欢乐的鞭子，它在将翅膀唤醒并使预言飞翔。我看见它们奔向对面，那里有一个驼背的男子，身着衬衣，在愤怒的停顿之间，在悬崖边努力地写着这许多的告别。

夜间漫步

夜从自身挖掘出一个又一个时辰。各不相同却都很肃穆。葡萄，无花果，黑色缓慢的甜甜的液滴。喷泉：躯体。风在破败花园的岩石间演奏钢琴。路灯伸长了脖子，转动，熄灭，感叹。被一种思绪变得朦胧的玻璃，柔和，邀请：夜啊，闪光无垠的叶片，从在世界中心生长的无形的树上落下。

一转身，幻象：一碰就会变成一堆枯叶的姑娘；变一下表情就会去掉面具并失去面庞的陌生人，在注视着你；在一种叫喊的顶端旋转的舞女；喊的是谁活着？你是谁？我在哪里？宛似鸟儿的啼声一样前进的女青年；那无休止的思绪的崩溃的塔楼，像一首分为两半的

诗一样开向天空……不，哪一个也不是你所期待的女子，那个睡着的女子，在自己梦的皱折里等候你的女子。

转过身，绿色结束了，而岩石已开始。空空如也，你没有任何东西可以奉献给荒漠：没有一滴水也没有一滴血。你蒙着双眼，沿着走廊、广场、街巷前进，三颗卑鄙的星星在那里密谋。河在低声说话。在你的前后左右，是庸俗的耳语和笑声。每走一步，独白都在窥伺着你，用它的惊叹号、问号，用它高尚的情感，半个亲吻的 i 上面的圆点，它怨言的风车和破镜的汇拢。请你继续：你对自己无任何话说。

转过身，嘹亮而又光辉的黎明——婴儿。大家都逃了。在晨曦的树下，还在滴着阴影，你握紧双拳，愤怒地睡着。不过，孤独的人啊，高兴吧！在你赤裸的手上，一些燃烧的片段在闪光：一个战斗过、爱过、经历过的夜晚的遗迹。

埃拉拉班

经过修饰的怪胎从其起始的高度向我微笑。身披绿松石羽毛的太

太刺着我的肋部；另一些先生用带有豁口的武器将我打昏。无论是句法的错误还是跳动的词组都嫌不够，前者像在繁茂会话的枝条间的琥珀尖嘴一样闪光，而后者，当我给它一些愚蠢的硬面包块儿时，将其从尾部毫无意义地抓住。我徒劳地在口袋中寻觅微笑、反驳、允诺。在诸多简单的事物中我突然挖掘出一个你早已发明、但至今依然活着的词。这瞬间在冒火花，光的菠萝，碧绿的冠羽。

埃拉拉班，下午抛向空中的音节，半个玻璃夏季的岛屿的星座！那里语言存在于美丽晶莹之物的生产，而对话则是礼物的交换，两个相互依存的陌生事物之间幸运的相遇，一种化作行动的意象的奇异的萌发。岩石与叶片之间其元音是水的语言，载满珍宝的浪潮。在昏暗的草中，为每一个漫步者所及，有闪烁磷光的戒指，宛似一把粗盐一样充满自身的洁白，富有张力的词汇，构筑它们与在两个谐音之间造成一个停顿的是同一种颤动的材料。那里的遇难者会忘却朋友、祖国和母语。然而倘若有人发现他在岸边惆怅地徘徊，便会被立即带往码头，并被割下舌头送回原籍。岛上的人担心记忆的恶习会使狂热所建造的冰宫全部崩溃。

埃拉拉班，在夜晚浪尖上闪光的音节，打开一个世纪前就已关上的窗户的风的吹打，在意外的岸边弹奏“永无”之琴的指头。

我被捆绑着手脚，又回到我的听众身边，他们是没举行什么仪式就将我吞下的食人生番。

脱　身

熬了那么多的夜，咀嚼了那么多的演绎推理，经历了那么多的废墟和废墟上的道理，我终于到了户外。我寻求一种接触。我从那个跳板，头朝下，睁着眼睛，跳向何处呢？跳井，

镜子，粪便。（啊，美，排斥一切的强硬的光辉！）不；落入他人的眼睛里。眼睛的水，黄色的河，绿色的河，唉，毫无目的落入半明半暗的眼睛，落入睁着的眼睛的河流，在两行睫毛间宛似两排对峙的长矛之林，等待着进攻的号角……我必须顺流而下，隐藏在河中，我

必须重返黑暗。

亲爱的，请合上，合上那双如此充满可怕的无聊琐事的眼睛：下令停止血液循环的官员，拔掉黑夜的牙齿的外科牙医，女教师，修女等等。由于森林自我封闭并抹掉通向其具有引力的核心的小径，请合上眼睛，封闭那通向诸多记忆的关口，那些记忆聚集在你灵魂的入口并压抑着你的前额。

亲爱的，来呀，来切断夜晚花园的闪电。拿起这束蓝色的火花，和我一起从这岩石化的时间板块中取出一些白热的时辰，这是父母给咱们留下的唯一的遗产。在夜鸟的脖子上，你留下一条白昼的项链。双头的鹰，呻吟与宝石尾巴的风筝，让我们在映入眼帘的天空展开翅膀。燃烧吧，八只手臂的烛台，会唱歌的活着的树，互相缠绕的根，互相交错的枝条，像珊瑚一样火红的鸟儿在那里啼鸣的树冠。一切都完全是化作他物的自身。

我在此时的天平上，称量着美好的话语，爱的话语。在这个高度，再多一个词组，就足以使我们沉入时间的另一侧。

中 午

蚁穴在喷发。伤口在冒泡，翻花，扩张，收缩。这个钟点的太阳从来都是不停地抽取血液，两鬓发胀，脸发红。一个男孩——不知道在青春期的拐弯处，狂热和一个觉悟的问题在等

候着他——细心地将一块石子儿放在蚁穴斑驳的洞口上。太阳将它的长矛刺进平原的驼峰，将那些垃圾的鼓包羞辱。光辉四射，挺立在零碎儿堆成的金字塔上的空罐头盒的反光刺击着空间所有的点。孩子们寻找宝物，野狗在腐烂物的黄色闪光中乱刨。三百米处，圣罗伦索教堂在召唤十二点的弥撒。教堂里面，在右边的神坛上，有一位用蓝色和玫瑰色绘成的圣徒。从他的左眼中飞出一群灰色翅膀的小虫，直飞穹顶并又落下，化作了灰尘，太阳的手触及过的陷阱的无声的悬崖。工厂塔楼上的汽笛响了。一只身披黑色的鸟儿在转圈飞翔并栖息在平原唯一活着的树上。然后……没有然后。我前进，在岁月的巨大

岩石上钻孔，密集光线的庞然大物，我下到沙矿的井下，穿过一条条长廊，它们宛似花岗岩的双唇一样合上。我又回到平原，回到永远是中午的平原，一轮真正的太阳在那里坚定地落在一个停滞的景色上。十二响的钟声，苍蝇的嗡嗡声还没有落下，这不会过去、只会燃烧而不会过去的一分钟也没有炸成碎片。不，这伤口还没有愈合。

诅　咒

今晚我祈求了所有的强者。谁也没来。我走过了街巷，跑过了广场，询问了门户，擦拭了镜子。我的影子逃遁了，记忆也抛弃了我。

（记忆不是我们记得的东西，而是使我们记起的东西。记忆是一个永远不会过去的现在。它埋伏着，突然用烟雾的双手将我们紧紧抓住，它滑动在我们的血液里：那个曾经是我们的人置身于我们中间并将我们推到外面。一千年前，一个傍晚，走出学校时，我唾了自己的灵魂；现在我的灵魂是个不体面的地方，是块空地，有白蜡树，赭石墙，永恒的傍晚，我一直唾着自己的灵魂。一个不可磨灭而又不可弥补的现时使我们活着。那乱扔石子的男孩，那宛似迷人的裂缝似的女性，那统帅鸟儿的大军向太阳进攻的少年，那身材修长、脑袋像恐龙崐一样秀气、正在吞食一位行人的吊车，它们不时在将我从自身驱除，既生活于我，又使我生活。不是今晚。）

它们用一把生锈的刀在夜晚闪光的皮肤上刻着什么符号与名字？清晨的第一批波浪抹去所有幻觉的碣碑。在这个时分向谁祈求并将谁诅咒？上下都没有任何人；门后无人，隔壁无人，房外也无人。没有任何人，从来无人，永远无人。没有我。而那另一个，想着我的那个，今晚没想我。另一个在想，想自己。沙子与恐惧的海洋包围着我，蜘蛛的植物覆盖着我，我在自身上漫步，宛似在碎石中间、在没有历史的瓦砾与砖头中间的一条爬虫。在这个开裂的洞穴中，时间的河流在慢慢地将水控干，而所有冻僵的语汇都在腐烂。

元 始

黎明破裂的冠子在燃烧。第一枚卵，第一下啄，屠宰与欢庆！拂晓时分，羽毛飞翔，展开翅膀，扬满帆，沉下桨。啊，脱缰的光芒，初升的光芒。水晶的悬崖嵌入了山坡，打破定音鼓的定音鼓在我的前额上被打破。

黎明没有任何味道，没有一点气息，盲女沿街摸索，小姑娘还没有名字，没有面孔。黎明已经降临，它在前进，向郊外而去。留下一条声音的尾巴，这些声音使眼睛睁开。它在自身上消失。白昼用愤怒的大脚压扁一颗小星星。

黑曜岩蝶[①]

我的兄弟，我的子女，我的叔伯都被杀害了。我在特斯科科湖边哭了起来。硝的旋风从巨岩而上。它们轻轻地抓住我并将我放在大教堂的前厅。我变得那么灰、那么小，以至于人们误认为我是一小堆儿尘土。的确，我本人，火石与星星之母，我，闪电的孕妇，我现在是鸟儿遗弃在黑莓上的蓝色羽毛。我翩翩起舞，高悬的乳房在旋转，旋转，旋转，直至我恢复平静；于是我开始长出叶片，花朵，果实。鹰在我腹中跳动。我是那座山，当它作梦时便孕育火的房屋，必备的锅，人在那里煎熬并成其为人。在语言被砍头的夜晚，姊妹们与我，手牵着手，在字母I的周围又唱又跳，那是被夷平的字母表中唯一站立着的塔楼。我还记得自己的歌：

---

① 黑曜岩蝶：Itzpapalotl，墨西哥女神，有时混同于 Teteoinnan，我们的先祖（母亲），以及 Tonatzin。自十六世纪以来，这些神都已融入对瓜达卢佩圣母的崇拜中。（作者注）

在繁茂的绿色中歌唱
金色喉咙的光芒，
光芒，被斩首的光芒。

人们告诉我们：一条笔直的小路永远到不了冬天。现在我的双手在发抖，话到嘴边留在那里。请给我一把小椅子和一点太阳。

在以往的时代，每个小时都从我的哈气里诞生，一个瞬间在我的匕首尖儿上跳舞并在我闪光的小镜子的门口消失。我是纹过身的中午和赤着身的午夜，黎明的草丛中歌唱的玉昆虫和召唤死人的土八哥。我在阳光的瀑布中沐浴，我在自身中沐浴，淹没在我自己的光辉里。我是摩擦黑夜的阴沉并打开阵雨的门户的火石。我在南方的天空种植了火的花园，血的花园。它们珊瑚的枝条还在抚摩着情人们的前额。在那里爱情是两颗陨石在半空中的相遇，而并非这为了迸发出一个冒着火花的亲吻而互相摩擦的石块的执着。

每个夜晚是一个尚未穿过芒刺之丛的眼睑。而白昼，碎成铜币的白昼，永不会完结，对自己的清点永不会完结。我对散落在尘埃的石块的清点已感到厌倦。对这孤独的残缺已感到厌倦。幸运的蝎子母亲，被它的小蝎子们吞食了。幸运的蛇，它在换着衬衣。幸运的自己饮着自己的水。这些形象几时将我吞食掉？我几时最终落入那双荒凉的眼中？

我独自落下，从时间的玉米穗上脱落的颗粒。请将我播种在被枪毙者中间。我将从头领的眼里诞生。让我经受日晒雨淋吧。我被你的身体犁过的身体要变成一片田野，在那里种一粒会收获百粒。在那个年的另一侧等候我吧：你将看到我像躺在秋天旁边的闪电一样。

请抚摩我草的胸脯。请亲吻我的腹部，祭品的岩石。我肚脐上上的旋涡已消失：我是舞蹈摇动的坚定的核心。它在燃烧，落在我身上：我是治愈它痛苦骨骼的生石灰的墓穴。它死在我的双唇。生在我的双眼。从我的身体萌生出形象：请在那些水上饮用并记住你出生时忘掉的东西。我是那不会结疤的伤口，那小小的太阳的石头：倘若你一擦着我，世界就会起火。

请拿起我泪水的项链。我在时间的那一侧等你，光明在那里为一个幸运的王国揭幕：敌对双胞胎的和解，在手指与冰之间溜掉的水，

而冰化作岩石，宛似一位骄傲的国王。为了阅读你的命运，你将在那里把我的身躯分为两半。

无花果树

在密科阿克，双唇烤焦的村镇，只有无花果树在表明一年的变化。无花果树，六个月穿着响亮的绿色，另外六个月碳化为夏季烈日的颓唐。

封闭在四堵墙内（北边，不知为何物的结晶，有待发明的景色；南边，破碎的记忆；东边，镜子；西边，寂静的石灰与歌唱）我在写得不到回答的信函，刚刚落款便又撕掉。残酷的少年时代：想成为的那个人，可在那过于狭窄的身躯内已容不下，在扼杀我们就是的那个孩子。（若干年过后，我会是的那个人，可他又永不会是，依然在我曾是的那个人身上抢劫，荡平我的存在，将它腾空，处理财产，与死神进行交易。）然而就在这时，无花果树来到我封闭的住所，不停地敲我的玻璃窗，呼唤着我。我出来并进入它的核心：鸟儿造访的昏睡，鞘翅的颤动，果实的内脏滴着充实。

平静的日子里，无花果树是一条玉石的三桅帆船，在无形中晃动，系于黑色的墙壁，春潮使它洋溢着绿色。一旦三月的风吹来，它便在阳光与云彩之间为自己打开道路，扬满绿色的帆。我攀上它的顶端，头戴预言的王冠，伸出它巨大的叶片。

在无花果的叶脉上预测我的命运！我向你许诺许多斗争并与一个没有身躯的人进行一场孤独的大战。我向你许诺一场斗牛、一次抵伤和一阵欢呼。向你许诺朋友的合唱、独裁者的垮台和天塌地陷。断言你会遇到流放、沙漠、干渴和将岩石劈为两半的闪电：向你许诺细细的水流。向你许诺创伤和嘴唇，一个身体和一种幻觉。我向你许诺一条沿绿松石的河流航行的小船、旗帜和岸边一个自由的村庄。疲倦的树啊，我向你许诺一双无限大的眼睛，你会在它们的照耀下伸展自己的身躯。为了眼睛的采石场和一个有待缔造的世界，我向你许诺大片的云，我向你许诺斧头和耕犁，麦穗和歌唱。

今天无花果树来敲门并邀请我。我应该拿起斧头还是和那个女狂人去跳舞?

危险的音符

在一个雪与翅膀的国度，在磨利星球锋刃的悬崖与高峰之间，你推进的温和的音符，只有一个天鹅绒般尾巴的低微声音相伴，你奔向何处呢？黑色的鸟，你的喙使岩石跳动。在铁与向日葵、岩石与禽类、火与苔藓之间，你身披丧服的帝国使本不稳定的界限变得虚无飘渺。你从高处将燃烧的反驳拔掉。玻璃颈部的光芒分成两半，而你黑色的甲胄不满原封未动的冷漠。窒息在自己白色中的天鹅，你已处于透明之中，白色的冠羽在成千上万的地方同时飘扬。你栖息在山巅并固定住自己的光辉。然后，你弯下身，亲吻火山口冰冻的双唇。这是爆发的时刻，除了天上的一道长疤，没留下别的痕迹。你穿过音乐的走廊，消失在一串铜币中间。

大世界

你居住在玻璃的树林里。薄薄嘴唇的海洋，清晨五点钟的海洋，在你睡觉的门口闪光。当你的眼睛擦着它时，它金属的脊背，宛似一座胸甲的坟墓在闪耀。大海将剑、梭镖、长矛、匕首、弹弓堆在你的脚边。在你周围有闪光的软体动物，有鲜艳的珠宝首饰的植物。在你的卧室里有一口眼睛的鱼缸。你睡在一张只用一抹光辉制成的床上。在你控制的领域有互相穿插的目光，在你的门槛上只有一道坚定的视线。在每条通向你的路上都有一个没有反面的问题，一把斧头，一个含糊无辜的指示，一个盛着火的酒杯，另一个只是砍一下的问题，许多豪华的粘性，一种稠密的相互交织的致命的暗示。你在蜘蛛网的卧室里口授盐的法令。你使用光明，善于运用寒冷的武器。秋天你返回大厅。

你不可信赖。

空中城堡

有的下午，会碰上一些不寻常的事物。只要蹭上它们，就足以改变皮肤、眼睛和本能。因此我便冒险走那些人迹罕见的小路。右首，一个个无法深入的庞然大物；左首，接连不断的犬牙。我上山，宛似攀登那坚定的思想：从小它就令我们恐惧并着迷，而且总有一天我们不得不正视它。城堡似山岩之冠，仅由一道闪电造就。简单，秀气，宛如一把板斧，屹立，闪光，伸向山谷，显然要将它劈为两半。整块巨石的城堡，斩钉截铁的熔岩的建议！有人在里面歌唱？相爱还是相残？风将呼啸堆上我的前额，雷在我的鼓膜里确立了王位。在回家之前，我采下一朵生长在石缝里的小花，被闪电烧焦的黑色小花。

旧　诗

在固执的记忆护送下，我大步攀登音乐的阶梯。上面，在水晶的峰顶上，阳光脱去了衣裳。入口处，两眼喷泉耸立，向我致意，倾下多嘴的冠羽，化作低低的赞许声。里面，在挂着肖像的房间，我认识的某人玩着一种始于 1870 年的单人牌戏，忘却了我的某人在给一个尚未出生的朋友写信。门，微笑，无声的脚步，切切私语，一道道走廊，血从那里流向一面面披着丧服的鼓连续敲击的声音。底部，在最后一个房间，油灯微弱的灯光。灯光在演说，在宣讲道德，在与自己辩论。它告诉我谁也不会来，不要等候，尤其是已经到了放上十字架开始睡眠的时刻。我徒劳地浏览自己的生平。我的面孔脱离了我的面孔并落在我身上，宛似一颗腐烂寂静的果实。鸦雀无声。突然，光线上摇曳不定的古老的塔楼，屹立在昨日与明日之间，在两个深渊之间亭亭玉立。我认识并认出那台阶，磨损的梯级，头晕眼花。我曾在那

里啼哭，我曾在那里歌唱。这些就是我缔造你的石头，滚烫而又模糊的语言的塔楼，崩溃字母的堆积。

不。如果你愿回味过去的你，就请留下。我去迎接现在的我，已经开始是的那个人，我的后代和先人，我的父亲和儿子，我同类的同类。人在开始的地方死去。我奔向我的诞生。

诗 人

音乐和面包，牛奶与葡萄酒，爱情与梦想：免费。相亲相爱的对手之间致命的伟大拥抱：每个创伤都是源泉。朋友们磨利武器，准备进行最后的对话，一生中生死攸关的对话。交织在一起的情人穿过黑夜，星体与躯体的连接。人是人的食物。知与梦、梦与做没有区别。诗歌为所有的诗加了火。语言完结了，意象完结了。废除了事物与名称的距离，命名就是创造，就是想象，就是诞生。

首先，拿起锄头，从理论上论述，你要准时。付出你的代价并索取你的工资。在自由时进行放牧直至爆裂：有报刊辽阔的土地。或者每晚趴在咖啡馆的桌子上，舌头因政治而发肿。沉默不语或指手画脚：反正都一样。在某地早已准备好对你的判决。除了丢面子或上断头台，别无出路：你的梦太清晰，你缺乏一种“强有力的哲学”。

幻 象

光辉的鸟儿飞离这些字母。那陌生的雌鸟醒来时天已大亮，太阳已是太阳的对手，并闯入诗的黑色与白色之间。她在我惊谔的繁茂中啼鸣。她以同样毫不留情的温柔栖息在我的胸膛，宛似将前额放在被遗弃的石头上的阳光。她展开翅膀并歌唱。她的口是一个会冒出毫无意义的语言的鸽巢，是被自身的喷涌和自身惊呆的白色弄得眼花缭乱的泉。然后消失了。

依稀可见的天真，当我是一条潜入黑暗中的河流时，你在桥栏上歌唱：你在那上面啄着什么果实？在什么树的哪一根枝条上唱着高度之歌？

瓦斯特克妇女

她在岸边徜徉，赤裸着健壮的身躯，刚刚沐浴，刚刚从黑夜里诞生。胸脯上燃烧着掠自夏日的珍宝。枯草，蓝色的，几乎是黑色的草，生长在火山边上的草，遮着她的阴部。一只鹰在她的腹部展开双翅，两面敌对的旗帜连在一起，水在安息。她来自远方，来自潮湿的国度。见过她的人很少。我将说出她的秘密：白天，她是路边的一块石头；夜晚，她是流淌在男人身边的一条河。

大自然的本色

（为纪念画家鲁菲诺·塔马约而作）

1

蓝色铺开自己的披风，展开自己的瀑布，唤醒自己的深邃，那是用火冶炼出的透明。狂怒的羽毛或快乐的树枝，光辉耀眼，当机立断，总是准确而又分明，绿色在积累情绪，在自己的茂密中仔细咀嚼，然后才发出寒冷闪光的呼声。灰色，无数的、渐进的难以遏制的灰色用纯洁的刀击、果敢的号角开路。旁边是玫瑰，是火焰。燃烧的几何图形坐落在它的肩膀上。它们是脊椎，是圆柱，是水银，在火与森林中安然无恙。

一端，半个月亮在燃烧。已不再是珠宝，而是在自己心中太阳的

照耀下成熟的水果。那半个月亮是辐射，是万物之母、众人之妻的子宫，是被遗弃在海滩上歌唱的玫瑰色的海螺，是夜间的鹰。下面，在孤零零歌唱的吉他琴、岩石结晶的匕首、蜂鸟的羽毛和不知疲倦

地啃食自己内脏的钟表的旁边，在刚刚诞生以及从一"起初"就在桌子上的物体的旁边，切开的西瓜，炽热的曼蜜苹果和成片的火在闪光。那半个水果就是在女人目光的太阳下成熟的半个月亮。

我们在离月亮水果和太阳水果的等距离处，被悬挂于在经过选择的少量物质上达成妥协的两个敌对世界之间，我们依稀看到了自己的整体布局。“馋鬼”露出牙齿，诗圣将眼睛睁开，女神将眼睛闭上。一切如是。

2

身着丧服的骑手们踏平山岗。野性骏马的铁蹄留下一溜星星。火石扬起一抹儿锋利的黑色。地球飞向另一个星系。活着的最后一刻竖起红色的冠子。烈火的嚎叫在墙壁间回荡，传向海角天涯。狂人打开空间的栏杆，跳向自己的体内。顿时销声匿迹，被自身吞没。猛兽啃着太阳的遗体，星宿的骨骼和依然留在瓦哈卡[①]市场的东西。两只鹞鹰公然在天空啄食一颗明亮的星。生命沿直线流动，眼睛的两岸佑护着它。在这能逃者即逃之的战乱时刻，情人们探身向眩晕的阳台。幸福的麦穗缓缓地向上长，摇摆在燃烧的田野上。她的爱是一种吊挂着世界的磁石。她的吻能调节海潮并耸立起音乐的闸门。在她温暖的双脚下，现实苏醒，冲破外壳，展翅飞翔。

3

在诸多沉睡物中，在诸多寻找自己的翅膀、重量、不同形式的形

① 瓦哈卡（Oaxaca）是墨西哥南部的一个州，是印第安人较集中的地区，著名的印第安人的金字塔群“阿尔班山就在这个州。

式中，出现了舞女、红蚁的女主人，音乐的女驯服者，生活在玻璃洞中的女隐士，睡在一滴眼泪岸边的美妇人。她站起身并跳起静止的舞蹈。她的肚脐聚集了所有的光线。她由所有男人的目光构成。她是平衡欲望与满足的天平，是给我们睡与醒的器皿。她是固定的想法，是人类前额上永久的皱纹，是永恒的星。她不死也不活，她是从死人的胸膛与活人的梦境中长出来的伟大的花朵。那伟大的花每天清晨慢慢地睁开眼睛并毫无怨言地注视着剪下她的园丁。她的血沿着被砍断的茎缓缓向上，在空气中升高，化作在墨西哥废墟上静静燃烧的火炬。水源之树，喷泉之树，火之弓，血之桥，在死者与活人之间：一切都是无休无止的诞生。

墨西哥谷地

白昼展开透明的身躯。被绑在太阳石上，阳光用无形的大锤敲击着我。我不过是两次震颤之间的停顿：两道互不相识而又在我身上相遇的视线固定、平和的交叉点，锋利的点，生动的点。它们和解吗？我是纯洁的空间，是战场。透过我的身体，我看见自己的另一个身体。石头冒着火花。太阳在掏我的眼睛。在我空空的眼眶里，两个星球在梳理红色的羽毛。光辉四射，螺旋形的翅膀和一个残忍的喙。现在，我的眼睛在歌唱。请聆听它的歌声，请跳进篝火。

蕨类的床

在世界的尽头，面对一种无垠、昏睡却又冒着火花、闪着光芒的眼睛的风景，你用最后的目光，那失去天空的目光，看着我。出神的目光，闪耀的鳞片，覆盖着海滩。液体黄金的波浪在撤退。你伸展在逃离的熔岩上，是一面巨大的向着“叹息声”行进的圆月型的手鼓，是一块在火山口上闪着火花的星星。在你令人眩晕的床铺上，你自行

点燃并熄灭。你的跌落拖着我，啊，眨眼的伤口，合眼的圆圈，打开的黑暗，在其底部有一颗冰的星球诞生的悬崖。你在跌落中注视着我，用你初始的目光，那失去大地的目光。你的注视紧盯着我的注视。我的眼睛将你举在半空中，就像月亮举着燃烧的海潮一样。被斩首的浪花在你的脚下唱着开始之夜的歌。

围 困

我的左边，夏季展开它绿色的自由、幸福的光明和顶峰：枝叶，透明，水中的赤脚，香蕉树下的困倦和一群在我半睁半闭的眼睛周围盘旋的形象。叶片的海在歌唱。太阳嗡嗡作响。有人在闷热的茂密中等我；有人在绿色和黄色中发笑。我弯下腰，自卫。我尚未使自己完结。然而他们在我的左边坚持：为了一个躯体而成为草，成为躯体，成为崩溃的河岸，蜿蜒向前的河流的温柔的冲击！是的，延伸，越来越向前延伸。从我的眼中生出一只鸟儿，葡萄藤缠住我的脚髁，我的右耳里有一个蜂巢；我在成熟，带着一种果实的声音落下，光芒啄着我，我乘着清凉上升，用胸膛将固执的叶簇挪开。翅膀的军团穿过天空。不，我不退让。我尚未使自己完结。

在我的右边什么也没有。寂静和孤独使自己的原野曼延。空白之页啊，为了让人居住的世界！朝圣，牺牲，与自己灵魂的搏斗，同雪与盐的对话：多少洁白在等候矗立起来，多少昏睡的名字，准备成为诗歌的翅膀！闪光的钟点，被期待擦拭过的明镜，眩晕的跳板，神奇的了望塔，悬在开设于两个惊叹号之间的空隙上的桥，啊，在一秒钟内庆祝"光线"降临的临时雕像。花草醒来，开始走动并用生动的绿色覆盖干渴的土地；苔藓爬上了岩石；云彩已经散开。万物都在歌唱，万物都在结果，一切都准备存在。然而我在自卫，我尚未使自己完结。

在伸展与竖立之间，在说"话"的双唇与"话"之间，有一个停顿，一个在分隔与撕裂的火花：我。我尚未使自己完结。

未来之歌

——致巴尔加斯·略萨

从将我吞没的矮矮的杂草，我看见你在闪光，崇高而又严肃。一动不动，在自身的顶峰燃烧：光的山杨，音乐的立柱，寂静的喷流。一见它在上面，我的骄傲点燃话语的面庞、现实的片断、片断的现实。枯枝败叶，化作灰岩的火焰！居心叵测的猫群，放声大笑的狗群，深更半夜的论据，鱼贯而行的微笑，一齐向我的失败扑来。谚语向我丢眼色，理智将我驱除，规则拉我的衣袖。我卷起帽檐，竖起大衣的衣领并开始走动。但却不能向前。当我迈步时，它在那岩石上无声地燃烧。

我知道只燃烧我们身上烧过的东西是不够的。我知道只给予是不够的：要自给。要接受。成为光秃的山峰、磨平的骨骼、滚动的石头是不够的。只有歌唱的语言是不够的。要成为耳朵，成为人类的螺壳，胡安在那里刻上自己的操劳，马利亚刻上自己的预见，伊莎贝尔刻上自己的呻吟，华金刻上自己的笑容。只想成为我们身上之物，现在不可能，将来永远也不可能。那里，在我的声音结束而你的声音开始的地方，歌声既不在孤独也不在陪伴中诞生。

当时间被从时间上扯下并成为口和巨大的黑色槽牙、无底的咽喉、在总是空空如野的动物胃里动物的坠落，我哼着歌曲并以此来取悦它的饥饿。我面朝着天，朝着坠落的边缘，唱着时间的歌。翌日，那些颤音已不见踪影。我寻思：这时不该唱歌，而是嘟囔。请让我一个词一个词地数一数我的话：从失眠与盲目、愤怒与勉强上揪下来的词语，这是我所拥有的一切，我们所拥有的一切。

不是时间。时间尚未到来。总是不合时宜并为时太晚，没有躯体、没有粗鲁躯体的思想。我跺着脚步，跺着脚步。然而你，自由人的自由歌，你，眼泪坚硬的金字塔，镌刻在失眠顶端的火焰，在愤怒之巅闪光并歌唱，为我歌唱，为我们歌唱：音乐的松树，光芒的立柱，火的山杨，水的喷流。水，最终是水，为了人的人的语汇！

关于诗（几个起点）

1

话语，从语言已被烧焦的树上摘下的一刻钟的赢利，在早安与晚安之间，那从无处通向无处的走廊的入口、出口、入口的一扇扇门。

我们在动物腹中，在矿石腹中，在时间腹中不停地绕着圈子。找到了出路：诗。

那张脸的固执，我的目光在那里被破坏。武装的前额，面对废墟中的景色，在向秘密发起进攻之后获胜。火山的忧伤。

世纪的偶像，首长、领导那硬纸板岩石仁慈的撅嘴；我，你、他，蜘蛛网的编织者，用蹄爪武装起来的代名词；抽象的、没有面孔的神。圣父上帝在所有这些偶像上进行报复。

那瞬间在凝结，盲目、不回答并在挥发的坚实的白色，被循环的水流推动的定音鼓。一定得回来。

扯下幻想的面具，在敏感的中心钉上一杆长矛：激起喷发。

剪断脐带，杀死"母亲"：现代诗人为了所有人并以所有人的名义犯下的罪行。轮到新诗人发现“女人”了。

为了说话而说话，从绝望中掠取乐音，录下飞蝇的叙述，使之变黑。时间裂成两半：致命一跳的时刻。

2

单词，词组，音节，一个个围绕着固定中心运转的星星。两个躯体，许多在一个词语上相遇的生存。无人说过、无人口授过、无法抹去的字迹覆盖着纸张，那些字迹落在那里并起火、燃烧而又熄灭。于是便存在诗歌，存在爱情。如果我不存在，你便存在。

强制性的孤独者们在各处开始创造新对话的词语。

水的喷流。健康的吹拂。一个倾身于往昔的姑娘。葡萄酒，火，吉他，桌布。村镇广场上一堵红色天鹅绒的墙。欢呼，光辉耀眼的骑兵进入城市，人民提心吊胆：颂歌！白色者、绿色者、闪光者的闯入。过分容易、自行写出的东西：诗歌。

诗准备着一种爱的秩序。我预见到一个太阳——男人和一个月亮——女人，前者摆脱了自己的权力，后者摆脱了自己的奴性，无法平息的爱情在黑色的空间上划下纹落。万物都得让位于那些白热的鹰。

歌声在你前额的城垛上破晓。诗的正义燃烧着耻辱的田野：怀念、我、专有名词都无处容身。

诗总是靠诗人完成。

中午，无形枝叶的巨树。男人和女人们在广场上唱起太阳的歌，透明的泉。黄色的波浪覆盖着我：我的任何东西都不会通过我的口说话。

当历史睡眠时，会在梦中说话：在睡着的人民的前额上，诗是一个血的星座。当历史醒来时，意象化作行动，诗产生：诗歌进入

行动。

你的梦想值得。

1949—1950

弓与琴

导论：诗歌与诗

诗歌是知识、拯救、权力、抛弃。诗歌活动能够改变世界；它天生就是革命的，是精神操练，是内心解放的一种方式。诗歌展示这个世界，创造另一个世界。是精英们的面包，是捣蛋鬼的食粮。是孤立，是团结。是旅行的邀请，故土的回归。是灵感、呼吸、肌肉的运动。是对空灵的祈求，与虚无的对话：厌烦、焦虑和绝望滋养了它。是祈祷、连祷、主显节、现身。是驱邪、魔法、巫术。是潜意识的升华、补偿、浓缩。是种族、国家、阶层的历史表现。它拒绝历史：在它胸中一切客观冲突都融解了，人类最终意识到自己无非是匆匆过客而已。它是经历、情感、情绪、直觉、游移的思绪。是偶然之子，深思熟虑之果。是用一种更高级的方式谈话的艺术，是原始的语言。它服从一些规则，创造另一些规则。是对前人的模仿，对现实的复制，对思想的再现的复制。是疯狂，迷醉，理性。是重返童年，是相爱，是对天堂、地狱和天地之交的怀念。是游戏、工作、苦行。是忏悔。是先验。是视觉、音乐、象征。以此类推：诗是一只大蜗牛，那里回荡着世界的音乐，韵律不过是对宇宙和谐的对应与回响。是教导、道德、榜样、启示、舞蹈、对话、独白。是人民的声音、精英们的语言、孤独者的话。是纯洁的和不纯洁的、神圣的和罪恶的、大众的和少数人的、集体的和个人的、赤裸的和着装的，它被表达、被描绘、被书写。诗歌展现所有人的面孔但有人断言它不拥有任何一张面孔：诗是掩盖空虚的面具，是人类全部成就之多余的伟大的美丽的证明。

在这些公式中怎么会认不出为诗歌辩护给诗歌以生命的诗人呢？这些是对经历和遭遇的表述，我们不得不与它们密切相联——我们为了第二种表述而注定要抛弃第一种，为了后一种而抛弃前一种。它自身的可靠性表明，那些证实这每一个概念的经验，都超越了这些概念。因此，应该询问诗歌体验的直接见证人。不通过坦诚的交往就无

法捕捉到诗歌的整体性。

在询问诗如何能成其为诗歌时，我们难道没有武断地将诗歌与诗混淆吗？亚里士多德说过："荷马和恩培多克勒[①]两人相比，除了韵律，没有任何共同之处，因此很公正地，前者被称为诗人，后者被称为哲人。"确实如此：并不是所有的诗——或者更确切地说：并不是所有根据韵律的规则创作的作品都是诗歌。但这些韵律之作，是真正的诗还是艺术的、说教的或者修辞的装置？十四行诗并不是诗歌，而是一种文学样式，除非当这些修辞的程式——诗节、韵律都具有了诗意。押韵的机器是存在的，但是没有作诗的机器。从另一方面说，存在着与诗无关的诗歌。景色、人物和事件常常是有诗意的：它们是无诗的诗歌。那么，当诗歌成为意外的结晶或与诗人的创作意图相去甚远的氛围和力量的结晶而出现时，我们就感受到了诗意。当诗人或主动或被动、或清醒或朦胧地引导和改变诗歌的流向时，我们见到的就完全不同寻常了：这是一部诗作。一首诗就是一部作品。在一件人类的作品：画、歌、戏剧中，诗意分离、聚集和孤立。诗意就是诗歌的无形状态。诗是创作，是屹立的诗歌。只有在诗里诗意才会完全分离和展现出来。诗不是一种文学样式而是诗歌与人类的邂逅之地。诗是一个蕴涵，是激发和传播诗歌的文学载体，它的形式和内容是一致的。

当我们的目光为了注视诗体而离开诗意时，就会惊讶于诗歌的样式繁多，而原本我们以为它是单一的。如果每首诗都表现为不同凡响和不可替代，我们如何才能体验诗意？科学化了的文学试图将令人眼花缭乱的诗分类。由于它的自然本性，这一尝试有两种不足。如果将诗归类为几种样式：史诗、抒情诗、戏剧诗——那我们该如何称呼小说、散文诗和那些叫做《奥莱丽亚》、《马尔多罗之歌》、《娜佳》等奇怪的书呢？如果我们接受所有的例外情况和中间样式——堕落的、野蛮的和预言的——分类就将成为一个无止境的目录。任何文字活动，在语言范围内，都可以改变自身的标志，成为一首诗：从感叹句到有逻辑的演说。这不是修辞学分类的唯一也不是最严重的局限。分类并

---

① 恩培多克勒（约公元前490～约30）是希腊哲学家、政治家、诗人、宗教教师和生理学家。

不等于了解，更不是理解。像一切的分类一样，专门用语在工作中是有用的。但当人们想用它们进行比单纯的外部排序更精细的工作时，它们就成为无用的器具了。大部分的评论都集中于批判对传统术语的无知滥用。

从文体学家到心理分析家，他们所使用的另一些评论规则也要受到相似的批判。前者试图通过对诗人用词习惯的研究来解释什么是诗，后者借助于对象征形象的解释。文体学家的方法对马拉美和一段年历同样适用，心理分析学家通过他所尝试的分析心理，传记和其它方法，有时得以解释诗人因为什么写诗，如何写诗，以及为了什么而写诗。如果我们要研究一部作品，修辞学、文体学、社会学、心理学以及其它文学评论的规则都是不可或缺的，但是任何一种规则都无法告诉我们诗歌的本质。

诗歌衍生出的上千种不同的式样使得我们倾向于创造一种理想化的诗，但结果会是个怪物或鬼魅。诗歌不是所有的诗的总和。单独地，每一部诗歌作品都是一个自给自足的统一体。部分就是整体，每一首诗都是唯一的，不可替代和不可重复的。这样，一个人就会倾向认同于奥尔特加·伊·加塞特[①]：无论如何也不能授权用同一个名字称呼诸如克维多的十四行诗、拉封丹的寓言和《精神的颂歌》[②] 这样的迥然不同的作品。

这种多样性，初看像是历史的结果。每一种语言和一个民族都蕴育着由自己的特殊时刻和独特智慧启发而生的诗歌。但是历史标准无法解决问题，反而制造了更多的问题。这一多样性在每一个时期和每个社会中都占据统治地位：奈瓦尔[③]和雨果是同一时代的作家，维拉斯凯兹和鲁本斯[④]、瓦莱里和阿波利奈尔亦然。如果仅仅因为一例词汇的滥用就给印度《吠陀》[⑤] 中的诗句和日本的俳句冠以同一种名称，那给圣·胡安·德·拉·克鲁斯和其间接的世俗模式——加尔西拉索的坎坷经历赋予同一个词不也是一种滥用吗？历史背景——我们

① 奥尔特加·伊·加塞特（1883—1955），西班牙哲学家、文论家。

② 西班牙神秘主义诗人圣·胡安·德·拉·克鲁斯的代表作。

③ 奈瓦尔（1808—1855）是法国象征派和超现实主义诗人。

④ 维拉斯凯兹（1599—1660）和鲁本斯（1577—1640）都是西班牙著名画家。

⑤ 印度上古时期的文献总集。

命中注定的遥远的后，使我们将丰富的景物归为对抗和对照两类。距离使我们忘记了区分索福克罗斯和欧里庇德斯、提尔索和洛佩的差别。这些差别并非历史的产物，而是更微妙和难以捉摸的个人的产物。因此，并非科学的历史而是个人经历能够向我们提供理解诗歌的钥匙，此处又介入了新的障碍，诗人创作的每一件作品都是唯一的、独立的和不可替代的。《伽拉苔亚》和《帕尔那索斯游记》无法解释《堂·吉诃德》，《依非琴尼亚》是与《浮士德》迥异的作品。《羊泉村》与《多罗特亚》也相去甚远。每一部作品都有自身的活力，《牧歌》并非《埃涅阿斯纪》，有时，一部作品否定另外一部：洛特雷阿蒙从未发表的诗歌的序言给《马尔多罗之歌》投上了模糊的光。《地狱中的一季》将《依非琴尼亚》中使用炼金术般的动词称之为疯狂。历史和个人传记能向我们展示一个时期或一段人生的风貌，给我们画出一部作品的边界，从外部向我们描绘一种风格的特征，也能给我们讲清一种趋势的总体含义甚至解释一首诗的赏析之道，但是它无法告诉我们什么是诗。所有诗歌的唯一共同解释在于它们像画家的画、木匠的椅子一样是人类的产物。那么，诗是一种奇怪的作品，在一首诗和另一首诗中间没有器具之间明显存在的那种相似。技巧与创作、器具和诗是不同的现实存在。技术是一个程序，以效率来衡量其价值，也就是说，技术作为一种显而易见的、不断进行的程序而被衡量：它的价值一直存在到出现一种新的程序。技术是进步和退化的不断重复，是继承和变革：火枪代替了弓箭。《埃涅阿斯纪》无法代替《奥德赛》。每首诗都是唯一的作品，以一种“技巧”创作，这种技术在创造的同时即在死亡。所谓的“诗歌技巧”是无法传授的，因为诗歌并不由模式生成，而是来自于只为作者服务的想象。的确，风格——被理解为一个群体或一个时期的艺术家共有的创作方式，无论在其继承和变革的意义上还是作为集体进程，都是相似的。风格是所有创作的起点；也正由于此，所有的艺术家都渴望超越历史的或共同的风格。当一个诗人获得某种风格，某种方式，他就不成其为诗人，而是文学装置的建造者。从文学史的角度看，称贡戈拉为巴罗克风格的诗人是正确的，但是若想深入了解他的诗，那他就不再是巴罗克风格的诗人，因为他的诗有更多的内容。这个科尔多瓦诗人的作品的确代表了巴罗克风格的最高成就，但是贡戈拉的独具特色的表达方式——我

们称之为风格——起初只是创造和未发表的诗句，只是在后来成为程序、习惯和模式，忘记这一点难道不是有些过分吗？诗人使用、适应或模仿他的时代背景——即他的时代的风格——但却改变所有这些原材料并创造出了唯一的作品。贡戈拉笔下的突出形象——如达马索·阿隆索[①]令人钦佩地指出的——正来源于他的改变同时代人及前辈们的文学语言的天赋。当然，也有些时候，诗人被风格征服（风格从不属于个人，而是属于时代：诗人没有风格），因此失败的形象就变得平庸无常，成了后来的历史学家和文体学家的战利品。用这块石头和其他石块建起的那些建筑，历史上称其为不同的艺术风格。

我不想否认风格的存在。我也不想断言诗人的创作来自于虚无，像所有的诗人一样，贡戈拉依托于一种语言。这种语言比口头语言更准确、更本质：这是文学语言，是一种风格。但这个科尔多瓦诗人超越了这种语言。或者更确切地说：将其消融在不可重复的诗歌活动中，形象、色彩、韵律、视角即是诗。贡戈拉超越了巴罗克主义；加尔西拉索超越了托斯卡纳风格；鲁文·达里奥超越了现代主义。风格滋养了诗人。没有风格，就没有诗歌。风格出生、成长和消亡。诗歌永存并且每一首诗都建成自我完备的统一体。一个独一无二的孤本，永远也不会有重复。

其它作品如绘画、雕塑、奏鸣曲、舞蹈、纪念碑，也具有诗歌这种无法重复的特征。诗与器具、风格与创作的区分都适用于它们。对于亚里士多德来说，雕塑、音乐和舞蹈，如悲剧和英雄史诗一样，也是诗歌形式。由此出发，在谈到他同时代人的诗歌中所缺乏的道德特征时，他没有以悲剧诗人为代表，而是举画家宙西斯为例。确实，在区分一幅画与一首颂歌、一支交响乐与一出悲剧诗的不同点之外，它们中间都存在一种使它们在同一范围内运行的创造性因素：一匹布、一具雕塑、一个舞蹈都是一种形式，都是诗。这种形式与用词语写成的诗歌并没有太大的不同。艺术的多样性不但不妨碍反而突出了它的统一性。

词语，声音和色彩之间的差别使人们对艺术本质的统一产生了疑

---

① 达马索。阿隆索（1898—1990），西班牙诗人，哲学家，批评家。

惑。诗是由词语写成的，词语是摸棱两可的载体，是色彩、声音同时也是意义；绘画和奏鸣曲则由更简单的元素构成：形状，乐符和颜色。这些元素本身是毫无意义的，造型和声乐艺术从无意义中产生；诗是一种两栖的机体，它产生于词语，是有意义的。我认为这种分别不仅是真实存在的，而且更为微妙。不同的色彩和声音也具有含义。评论家们谈论造型语言和音乐语言并不是偶然的。在这些表达被懂得它们的人使用之前，人民就已经认识并使用色彩，声音和符号语言了。在另一方面，这就导致了没有必要停滞与特定群体使用的标志、象征、醒示、召唤以及其它非语言的交流方式。所有这些，它的含义都与其造型或声音的性质是不可分的。

在很多情况下，色彩和声音拥有比言语更强的暗示功能。在阿兹台克人中间，黑色与黑暗、寒冷、干旱、战争和死亡有关。它也指某些神灵：特兹卡特利波卡（Tezcatlipoca）、米克斯科阿特尔（Mixcoátl）；指一个空间：北方；一段时间：特克帕特尔（Técpatl，阿兹台克月的第二十天）；指硅石、月亮和鹰。用黑色作画就好比说出或求助于所有这些形象。四种颜色中的每一种都意味着一个空间、一段时间、某些神灵、某些星座和一种命运。人们的出生都对应着一种颜色符号，就如基督徒们的出生对应一个圣徒。也许加上另一个例子也不是无益的：旋律在中国古代文明中的双重作用。只要试图解释阴和阳这两个词——两个交替的旋律——就要求助于音乐术语。作为宇宙旋律的概念，阴阳组成的“道”的组合是哲学和宗教、舞蹈和音乐，是内涵丰富的律动。同样，使用诸如和谐、旋律、配合旋律此类的表达来评价人类活动，并不是滥用现有的语言，而是暗示了声音的巨大力量。所有人都使用这些词，因为知道它们是有含义的，能传播思想。在这些词中并没有色彩和声音，它们本身是缺乏意义的：但是一旦与人接触，它们就改变了性质并进入到作品的世界里了。所有的作品都汇入意义的河流。人所接触的作品都具有了思想：这就是走向……人类世界就是含义的世界，容忍模棱两可、反传统、疯狂或杂乱，而不容忍含义的缺乏。寂静本身都是由符号构成的。这样，建筑的布局和比例都服从于某种意愿。也可以反着说：哥特式的垂直的冲击力，希腊神庙的强烈的平衡感，佛塔或者是印度布满奥里萨圣殿墙壁的性感植物都不乏意义。所有这一切都是语言。

口头语或书面语与其它的——造型或音乐语言之间的差别是很大的，但并没有能够使我们忘记所有这些在本质上都是语言：被赋予了达意和交流力量的表达系统。画家、音乐家、建筑家、雕塑家及其他的艺术家所使用的创造原料与诗人所使用的材料并非完全不同。他们的语言是多种多样的，但都是语言。将阿兹台克诗歌翻译为阿兹台克建筑或雕塑语言要比翻译成西班牙语容易得多。印度教教义或宫廷史诗体情诗（kavya）与戈纳勒克神殿（konarak）雕塑讲述同一种语言。修女胡安娜《初梦》的语言与墨西哥城的大教堂并没有太大不同。超现实主义绘画与同一流派的诗歌要比与立体主义绘画更为接近。

断言说不可能脱离含义，等同于将所有的创作——艺术的或技术的——封闭在历史的雾蒙蒙的宇宙中。怎样才能发现一种非历史的含义？作品既无法通过素材，也无法通过含义来超越人类。所有作品都有目的，有方向地汇入一个具体的人，同时只有在确定的历史中才获得意义。道德、哲学、风俗、艺术，总之，所有这一切构成特定时期表达的因素都具有我们所谓的风格。所有的风格都是有历史意义的，一个时期所有的产品，从最简陋的器具到最无趣的作品，都是历史，也就是风格蕴育的。但是这种相似和继承掩盖了特殊的不同。在一种风格里，发现一首诗与一项诗体协定，一幅画与一张教育插图，一件家具和一具雕塑的区别是有可能的。与众不同的元素是诗歌，只有她才能向我们展示创造与风格，艺术和器具之间的不同。

无论从事什么活动和职业，无论是艺术家还是手艺人，都改造原料：颜色、石块、金属、语言。变形手术是这样的：原料抛弃了自然天性的盲目世界进入了作品的、也就是含义的世界。然后，石头原料如何在人类手中被雕刻成一尊塑像或是建造成一段楼梯？尽管用做雕塑的石块与用做楼梯的石块并没有不同，而且两者都进入同一含义体系（例如：两者都成为中世纪教堂的一部分），但雕塑石块与楼梯石块所经历的变化的性质是不同的。散文家和诗人笔下语言的命运使我们看不清这种不同。

散文的最高形式是演讲。在演讲中词语都用来建立同一个含义。这一工作包含着思考和分析。同时，也包含着一种无法达到的理想，因为词语拒绝成为只有含义的一种单纯概念。每一个词——除去它的

外部特征——都有多种含义。这样，散文家的创作与词语本性进行对抗。因此，儒尔当元帅①无意识地以散文演讲是不真实的。阿尔丰索·雷耶斯②正确指出如果不能清楚地意识到自己在说什么，就无法用散文的形式演说。甚至可以再加上一点，散文不是说出来的，而是写出来的。口头语言与诗比与散文更接近；它思想性较少，也更自然。这样，无意识地成为诗人要比无意识地成为散文家更容易。在散文中词语倾向于与它可能有的含义中的一个相一致，以舍弃其它含义为代价：丁是丁，卯是卯。既然语言具有多个潜在的含义，是方向和含义的某种潜力？这一过程的分析特征就无法不强制进行？相反。诗人永远不会试图与诗的不确定含义做斗争。在诗歌中语言重新获得了它的自然本性，这一本性由于散文和日常语言强加给它的减少而被改变了。自然本性的重新征服是完全的，并且影响了声音和造型艺术的评判，也影响了含义的评判。词语最终自由了，展示了它所有的内涵，含义和喻义，好似一颗成熟的果实或者是一枚即将升空爆炸的爆竹。诗人解放了他的素材，散文家却将它囚禁。

形体，声音和色彩也是同样的。石块成为雕塑则胜，做成楼梯则被贬。色彩在图画中闪光；肢体语言在舞蹈中生辉。被征服和变形为器具的原料，在艺术作品中又重获生命力。诗歌创作与技术活动的性质是相反的。幸亏有了诗歌创作，原材料又重新获得了它的自然本性。色彩更为纯正，声音完全是声音。在诗歌创作中，诗人不像手艺人平庸的审美观所希望的那样，追求对原材料和器具的胜利，而是给原材料以自由。词语、声音、色彩和其它的原料，一进入诗的领域就经历了变化。在保持达意和交流功能的同时，它们变成了“另一种东西”。这一变化——与技巧相反——不在于抛弃自然本性，而是回归本性。成为“另一种东西”也就是成为“同样的东西”，它同时是真实的和原始的。

另一方面，雕塑用的石块，画的红色，诗的语言，并不纯粹是石头、色彩和语言，而是包含着超越自身的某种因素。它保持了原有的价值和原始的重量，同时也像是一座桥，将我们带向彼岸。像是一扇

---

① 儒尔当元帅（1762—1833）是拿破仑帝国的元帅之一。

② 阿尔丰索·雷耶斯（1889—1959）是墨西哥作家。

门，开向另一个仅仅用语言是无法道明的世界。诗歌语言有双重性，它完全是本身——韵律、色彩、含义——同时也是另一样东西：形象。诗歌将石头、色彩、语言和声音都变为形象。石头、色彩、语言和声音作为形象，以及它们所具有的能在听众或观众脑海中激发起一系列形象的奇异能力将所有的艺术作品都变成了诗。

什么也不能否认造型作品和音乐作品是诗，只要它们满足前面提及的两个解释：一方面，使原材料回归本性——闪亮的或是模糊的——以此来拒绝进入实用的世界。另一方面，转变为形象，因此才能成为交流的特殊形式。诗歌不仅仅是语言——含义及含义的传递，也是比语言更深远的东西。但是这一深远的含义只有通过语言才能领悟。一幅画，如果超越了绘画语言，就成其为诗。皮埃罗·德·拉·弗兰契斯卡[①]、马萨乔[②]、达芬奇或乌切罗[③]既不是也不会认同诗人的称号。在他们的作品中，对于绘画表达方式，也就是绘画语言的考虑，融合在超越这种语言的作品中。马萨乔和乌切罗的研究被后人使用，但他们的作品超出了这些技术发现：是形象，无法重复的诗。成为伟大的画家也就是成为伟大的诗人：他超越了自身语言的限制。

总之，艺术家不像手艺人那样使用工具——石头、声音、色彩或语言，而是为它们服务，使它们恢复自然本性。无论是什么语言的服务者都能超越语言。这一自相矛盾的过程——后面将更多地分析它——生产出形象。艺术家是形象的创造者：诗人。形象的本质使得我们能把《精神的颂歌》、《吠陀》诗、俳句和克维多的十四行诗称为诗歌。诗歌，作为形象，使得词语不仅保持了原有的特性，同时还超越了语言，超越了某些历史含义的体系。诗歌依然是语言和历史，并超越了历史。只要仔细地审视这一历史的超越是如何实现的，就能得出结论：诗的多样性并非否认而是肯定了诗歌的统一性。

每首诗都是唯一的，在每部作品中诗意都或强或弱地跳动着。因此，读一首诗比读任何一则历史或哲学研究更准确地向我们揭示什么

---

① 皮埃罗·德·拉·法兰契斯卡（1416—1492），意大利画家，代表作是圣法兰西斯科教堂《圣十字架传奇》。

② 马萨乔（1401—1428），意大利画家，代表作是佛罗伦萨卡米列圣母堂彩画。

③ 乌切罗（1397—1475），意大利画家，代表作是佛罗伦萨主教堂《霍克武德》。

是诗。但是对诗的体验——诗的再创作是通过阅读和朗诵来实现的——也展示了令人茫然的多样性和复杂性。阅读总是揭示与诗的本义相去甚远的含义。与圣·胡安·德·拉·克鲁斯同时代的寥寥数人，读他的诗时，更注意其典型的价值观而不是它迷人的诗意。我们欣赏的克维多的很多诗篇并不为十七世纪的读者所认同，同样，其它一些令我们厌烦和无聊的作品对他们来说确实颇具魅力。仅仅通过一次努力理解历史的尝试，我们就能猜测到曼里克的《悼亡父谣》中历史事件的诗意功能。同时，对他的时代及其对刚刚发生的历史事件的影射，我们或许比他的同时代人有更深的感受。历史不仅仅是使我们从另一个视角读同一部作品。对于一些人来说，诗歌的体验是遗弃，对于另一些人则是严酷。年轻人读诗是为了表达和认清他们的感情，他们仿佛只有在诗歌中才能清晰观察爱、英雄主义和情感所呈现的模糊的面容。每个读者都在诗中寻找些什么，能够找到它并不是不寻常的事，因为诗中早已蕴涵了它。

在首次欺骗性的接触之后，读者直入诗的中心并非没有可能。让我们想象一下这样的相遇。在我们的情感和琐事的一次次涌动中（我和二重的我以及二重的另一个我总是被分裂的），总有某一个时刻一切都和谐一致了。对手们并未消失，但在瞬间融合了。这就像是走了神：时间无足轻重了。《邬波尼煞昙》教导说，这一和谐统一是“喜”（梵文 ananda）或者是“与那一个的愉悦”。的确，没有多少人能达到这种境界。要体验这一确切的景象并非一定要成为神秘主义者。我们都曾是孩子，我们都曾爱过，爱是一种团聚和参与的境界，向所有的人敞开：在爱的过程中，意识就像是冲破阻碍的波浪，在倒塌之前完全直立，一切——形体与运动向前的冲力和重力——都达到一种无外界支撑的以自我为支点的平衡。这即是运动的平静。同样，通过一具被爱的躯体，我们看到了比生命更鲜活的纯粹的生命，通过诗，我们隐约看到了诗意的永恒光芒。这一瞬间包含了所有的时刻。时间停滞，却不停止，它充满自身。

诗是有磁性的物体，是无数的敌对力量相遇的秘密地，幸亏有了它，我们才能诗歌的体验。诗是向所有人敞开的可能性，无论其禀性、脾气和才干如何。这样，诗仅仅是一种可能性，只有在与一个读者或一个听众接触时才被能激活。所有的诗都有一个共性：参与。没

有参与，诗将不成其为诗。每次读者真正读诗时，即达到我们可以称为诗意的境界。诗的体验可以采用这种或那种方式，但总是超越诗本身，打破时间的墙，成为另一首诗。如诗歌创作一样，诗歌体验存在于历史之中，它就是历史，同时又否认历史。读者与赫克托耳①搏斗并一起死亡，与阿周那②一起怀疑并死亡，和奥德赛一起辨认家乡的岩石。重现意象，否认接续，还原时间。诗就是沉思。通过它的魅力，原始时间，时代之父，融入一个瞬间，将来变成了纯粹的现在，滋养自身并改变人类的的源泉。诗的阅读表现出与诗歌创作的极大相似。诗人创造意象，创造诗歌；诗使读者变成意象，变成诗歌。

本书的三个部分拟回答以下问题：有一种不同于任何一种诗的话语即诗歌吗？诗歌说明些什么？诗歌是如何表达的？重复一遍或许并非没有必要：任何论点都不是纯粹的理论或思辨，因为它见证了与某些诗的相遇。尽管这是一部多少有点系统，但此类作品所引起的自然的不信任理应得到缓解。如果在每一次理解诗的尝试中，确实会加入与诗无关的内容——哲学的、道德的或其它的——那么同样确实的是，当依靠在几小时内一首诗赋予我们的揭示时，任何诗作的可疑性似乎都会被释放出来。尽管我们已经忘却了那些话语，甚至连它的味道和含义均已消失，我们仍然会保存着那几分钟如此美妙的的感受，这几分钟是溢出的时间，是冲破时间长堤的大潮。因此诗歌就是通向纯粹时间的渠道，它浸浸在生存的源泉中。诗就是时间，是创造者永恒的旋律。

金　灿　译

---

① 赫克托耳是《伊利亚特》中的英雄。
② 阿周那是印度史诗《摩诃婆罗多》中的主人公。

诗　歌

语　言

人类对语言的最初态度是信任：符号及所代表的事物是同样的东西。雕刻是模特儿的复制品；礼仪成规是对现实的再造，它能使现实重生。说话是对所指事物的再创造。幻术话语的正确发音是幻术见效的最初条件之一。维护神圣语言的必要性可以说明语法在古梵语的印度产生的原因。但是，几个世纪过去之后，人们发觉在事物与其名称之间裂开一道鸿沟。事物与其符号之间有一致性的信仰刚一终止，有关语言的种种科学便一一获得了自主权。思维的第一个任务就是给词汇确定一个唯一准确的含义；语法变成了逻辑学的第一个阶梯。但是，话语总是抗拒定义。科学与语言之间的战斗至今没有停止。

人类的历史可以缩小为话语与思维之间的关系史。任何危机时期总是以批评语言开始，或者与批评语言同时发生。人们一下子就对词汇的效力丧失了信心；“美曾经拜倒在我膝下，她很痛苦。”诗人这样说道。是美还是话语？二者均有：没有话语，美是难以捉摸的。事物与话语从同一个伤口里流血。各种社会都经历过这种针对存在依据的危机，同时也就特别经历了某些语义危机。人们经常忘记，各种帝国与国家如同人类的其它创造一样，也是用话语造出来的，即：语言事实。在《春秋》第十三篇中，子路问孔子：“若魏公召你去治理他的国家，你第一个措施会是什么？”夫子说：“改革语言。”我们不知道祸从哪里来，是话语还是事物？但是，当话语腐败、语义变得模糊时，我们的行为举止含义也就不可靠了。事物是依靠名称的，反之亦然。尼采针对话语展开了对价值的批判，美德、真理和正义究竟是什么意思？他在操心某些神圣而不可变更的语义时（西方形而上学的建

筑物正是座落在这些语义上），削弱了这一形而上学的基础。全部哲学批评都是从分析语言开始的。

任何哲学的模糊性都取决于对话语必不可免的束缚。几乎所有的哲学家都断言词汇是拙劣的工具，它们无法抓住现实。那么能有无语言的哲学吗？符号也是语言，哪怕是最抽象和最纯粹的符号，比如逻辑学符号和数学符号。另外，符号也必须加以说明，而除去语言便无其它说明的办法。但是，让我们设想一下这种不可能的事吧：一种不涉及话语而又能支配象征语言或数学语言的哲学。人类及其问题——全部哲学的主题——都无法在这种哲学里容身。因为人类与话语是不可分离的。没有话语，人类是难以捉摸的。人类是一个话语实体。反之，任何使用话语的哲学都注定要成为历史的奴仆，因为话语如同人类一样也有生死。这样，一个极端是话语无法表达的现实；另一个极端是只能用话语来表达的人类现实。因此，我们应该对语言学的企图进行审查。而首当其冲的是语言学的主要假设：把语言看做是客体对象。

如果任何客体总是以某种方式成为可知主体的一部分（唯一能够认知的同时又是认知的不幸局限），那么对语言又能说什么呢？客体与主体的界限在这里表现得尤为模糊不清。话语即人本身。我们是用话语制成的。话语是我们唯一的现实，或者至少是我们现实的唯一见证。没有无语言之思维，也没有无语言之认知客体：人面对陌生的现实，第一件做的事即给现实命名、举行命名礼。我们不知道的事物即不曾命名的事物。任何一种学习总是以教授事物的真正名称为开端的；又总是以揭示可以为我们打开知识大门的关键话语为结束的。要么就以承认无知，即沉默，为结束。甚至连沉默也有所指，因为沉默也充满符号。我们无法摆脱语言。的确，专家们可以把语言孤立起来、变为研究对象。但那是从它自身世界强拉出来的人造实体；因为与科学的其它对象不同，语言是不游离于我们之外的。我们是语言的世界；语言也是我们的世界。为了抓住语言，我们只能使用语言。捕捉语言的网是用语言制成的。我并不想以此否定语言学研究的价值。但是，语言学的种种发现不应该让我们忘记语言学的那些界限：语言在临终时还是要逃离我们。语言的那种现实就在于它是与人难分难舍的某种东西。语言是人类生存的一个条件，它不是客体，不是一个机

体或是一个我们可以接受或拒绝的常规符号体系。在这个意义上，对语言的研究是人类整体科学的组成部分之一。①

断言语言是人类唯一的属性是与几千年的信仰相悖的。让我们回想一下许多寓言是怎样开头的吧："当动物们谈到……"尽管有些奇怪，这一信仰却被上一世纪的科学救活了。至今仍有很多人断言动物的交往体系与人类使用的体系没有本质的不同。对于某些学者来说，谈到鸟类的语言并非陈旧的比喻。

的确，在动物们的语言里，有两个区别于说话的特征：含义——确实减少到最基本、最初步的水准——和联系。动物的叫声有所指、有所说，有含义。这个含义被别的动物所接收、所理解（如果可以这样说的话）。这些断断续续的叫声构成一个有含义的普通符号体系。话语的作用仅此而已。因此，说话只是动物语言的发展，而话语则可以像任何别的自然科学的对象一样加以研究。②

可能反对这个想法的第一个异议是人类说话无可比拟的复杂性；第二则是动物语言中缺乏抽象思维。这仅是程度之别，而非本质的不同。我觉得马歇尔·乌尔班的提法更为坚决，他声称词汇有一分为三的功能：词有指示或命名功能，即名词；还有本能或自发地对物质或心理刺激做出反馈的功能，比如感叹词和象声词的使用，还有表征功能：即符号与象征。含义可以是指示性的、情感性的和表征性的。在每次口头表达里，会出现这三种功能，但层次不同，强度不同。没有不包含指示因素与情感因素的表征；同样，也可以说，指示与情感也是如此。虽说这是几种不可分离的因素，但表征功能是其它两种功能的基础。没有表征便没有指示；"面包"这个词的发音是人们所指物

---

① **原文注**：这段话写于十五年前，今天要写，我可能就不这样说了。由于特鲁别茨科依和弗·杰姆逊的特别努力，语言学已经成功地把语言做为一个客体隔离出来，至于在音韵学的水平上是如此。但是，如果正像杰姆逊本人所说的那样，语言学已经使发音从属于语言（音位学），那么还有个补充措施没有完成：把语义和语音联系起来（语义学）。从这个观点出发，我的看法还依然有效。另外，我还要指出，语言学的种种发现（比如：把语言看做潜意识体系、它服从独立于我们意志之外的严格规律）越来越把这门科学变成一门研究人类的中心课题。语言学做为莱维—斯特劳斯（Levi—Strauss）提出的总体符号学的一部分，它在一端与控制论相连，在另一端则与人类学为邻。这也许就是未来精密科学与人文科学的连接点。

② 引自《语言与现实》，威尔伯·马歇尔·乌尔班著，经济文化基金出版社，墨西哥城，1952 年版。

的声音符号，没有发音，指示功能就不大可能实现：指示是象征性的。同样，叫声不仅是对特殊情况的本能反应，而且还是通过一种表征手段（话语，声音）对这一情况的指示。总而言之，"语言的本质是一种体验因素通过另一种体验因素的表征，即德语的 Darstellung（表征），是符号或象征与有意义的事物或象征物之间的两极关系；是对这一关系的认识。"赋予了人类话语这些特点之后，马歇尔·乌尔班问专家们在动物的叫声中是否有这三种功能。大部分学者肯定地认为，"猿猴的音阶完全是'主观的'，只能表达情绪，绝不能命名事物或描绘事物。"它们的面部表情及身体其它部位的表示也可以说是如此。实际上，动物的某些叫声有微弱的指示迹象：但是没有任何情况证实有象征或表征功能。因此，在人语与兽语之间有一个断裂。人类的语言是某种根本区别于动物交往的东西。二者的区别是质量上的而不是数量上的。语言是某种人类所独有的东西。[①]

试图把语言的起源和发展解释为从简单到复杂的渐进过程（比如：从感叹词、叫声或象声词发展到指示性和象征性的表达），这样的假设看来同样缺乏依据。各种原始语言显示了极大的复杂性。几乎所有的古语里都存在着自身可构成完整句的单词。对各种原始语言的研究证实了人类文化学给我们揭示的这一现象：我们越是深入了解过去，便如同十九世纪人们的想法一样，越是找不到更为简单的社会，反而看到的是一个个复杂得令人迷惑的社会。从简单向复杂的过渡，在自然科学中可能是个常数；但在文化社会科学中却不是。尽管动物语言起源的假设在词义不屈的性格面前撞得粉碎，它却在把语言"纳入表达运动领域中"有着极大的原始性。[②] 人们在说话前是打手势的。手势与动作均有含义。含义中就体现了语言三因素；指示、情感、表征。人们用手势和表情说话。当叫声与手势和表情结合在一起时，叫声便具有表征和指示的含义。大概人类最初的语言就是巫术中模仿性的哑剧。按照类推思维的规律，人体动作是模仿并再造物体及状况的。

---

① 今天我或许不会如此断然地肯定人与兽交往的差异了。的确，它们之间有断裂或者是裂缝，但二者都是这个交际世界的组成部分，这个世界早就被所有的诗人以宇宙类推的方式有所感知了，而这一方式是控制论发现的。

② 同前注，引自《语言与现实》。

不管话语起源于何处，专家们似乎在这样一点上是一致的："语言的所有单词与形式主要地是神话性质……"现代科学以动人的方式证实了赫尔德及德国浪漫派的这一思想："看来毋庸置疑的是，从一开始，语言和神话就处于不可分离的相互关联之中……。二者是对构成象征的基本倾向的表现，即；从根本上说，比喻的成份在于象征化的运转核心里。"① 语言和神话是对现实的广泛比喻。语言的本质在于象征性，因为根据比喻中发生的事实，语言的本质是通过一种成份表现现实的另一种成份。科学向各个时代的一切诗人验证了一个共识，语言就是处于自然状态的诗歌。每个词或词组就是一个比喻。同时，它又是魔术道具，可以变化成别的东西，也可以变化遇到的东西，"面包"这个单词与"太阳"一词相遇，果然就变成了一个天体；而"太阳"则变成了一种发光的食物。单词是一个可以表示更多象征的象征。人之称为人，是由于有语言，有独特的比喻使他区别动物，使他从自然世界中分离出来。人是一个在创造了语言的同时也创造了自身的实体。从"人"这个词来看，人就是对自身的比喻。

不断地创造形象和有节奏的说话形式是话语具有象征性的证明，也是话语具有诗歌特点的证明。语言有具体化为比喻的自发倾向。每天，词汇都发生内部碰撞，迸发出金属般的火花，或形成一对对磷光。话语的苍穹不停地繁殖新星。每天，词汇与短语都顺着冰冷的鳞片流淌着湿气与宁静浮上语言的水面。与此同一时刻，另一些词汇与短语则消失了。突然之间，在一种筋疲力尽的语言荒漠上，布满了许多意外的话语鲜花。发光的动物栖息在话语的密林里。这些动物特别贪婪。在语言内部，有一场殊死的内战。人人反对一人。一人反对大家。巨大的群体总是处于运动之中，它不停地繁衍，陶醉在自我里。从儿童、疯子、学者、笨蛋、恋人和孤男寡女的口中，涌出形象、语言游戏，从乌有中化来词语。片刻之间，它们闪闪发光，或者光彩照人。随后就熄灭了。由于是可燃物质做成的，只要想象或幻术稍一摩擦，话语就会燃烧起来。但是它不能保存火焰。话语是诗歌的营养或食物，但话语不是诗歌。诗歌与诗歌词语（昨日发明的或者由一个使自己传统知识保持不变的民族重复了几千年的）之间的区别在于：诗

① 同前注，引自《语言与现实》。

歌是为理解语言而做的一种尝试；诗歌词语则相反，它与说话居于同等水平，是话语在人们口中变化的结果。诗歌词语不是创造，是实践。话语，社会语言，浓缩在诗里，字正腔圆，变得崇高起来。诗歌是巍然耸立的语言。

这样，既然已经无人坚持人民是荷马史诗的作者，那么也就没人能捍卫诗歌是语言自然分泌物的思想了。当洛特雷阿蒙预言总有一天人人都会做诗的时候，他想说的是另外一回事。没有什么能比这个纲领更令人眼花缭乱的了。但是，如同任何一次革命预言那样，这种未来全民诗歌的国家建立，意味着对原始时代的回归。在这种情况下，说话的同时就是在创造。这就是说，使事物与名称回归一体。话语与客体之间的距离（即强迫每个词都要变成所指物的比喻的距离）是另一种距离的推论：人类刚一对自身有所认识，便立即与自然界分离，在人类内部变成另一种人。话语与所命名的现实并不一致；因为在人与物之间（在人与其存在之间更为深入地）介入了人类对自身的认识。语言是座桥梁，人类试图通过此桥缩短他与外部现实的距离。但这一距离是人性的组成部分。为了消除距离，人类就必须放弃本性，哪怕是回归自然界，哪怕是超越人性规定的界限。这两种诱惑，潜伏在整个历史发展的过程中，现在以独有的品格展现在当代人面前。因此，当代诗歌晃动在两极之间；一方面是对魔幻价值的深刻肯定；另一方面是革命性的使命。这两个方向表明人类对自身属性的反叛。于是，提出“改造人”的口号，就是说放弃人性：永远埋入动物般的单纯，或者摆脱历史的重负。为了实现后者，就需要打乱旧关系的术语，因此今后不再是历史的存在决定意识，而是相反。革命的尝试是为了恢复迷乱的意识而提出的，同时也是为了从历史世界与自然界中重新恢复意识而提出的。意识一旦掌握了历史与社会规律，便将决定存在。于是，人类也可能有了第二次艰难的飞跃。有了第一次飞跃，人类摆脱了自然状态，不再是动物；直立起来了：欣赏了自然，也欣赏了自我。当人类有第二次飞跃时，他将回归原始单位，但是并不丢弃意识，而是把意识变成大自然的真正基础。尽管为了恢复那失去的意识与存在的统一性，这并非是人类唯一的尝试（幻术、神秘论、宗教和哲学已提出和正在提出别的蹊径），它的功劳却在于为所有的人指明一条光明大道，并且它被认为是历史的结束或具有历史意义。那

么，这里就会有这样一个问题：一旦恢复了世界与人类的初步统一，话语会不会变得多余了？迷乱的意识一结束，语言也就结束了。乌托邦如同神秘论一样也会在沉默中结束。总而言之，不管我们对这一思想的看法如何，显而易见的是，语言与事物的结合（或曰重新接合），即名称与被命名物的结合，要求人类事先与自身及世界有所和解。只要这一变化没有发生，诗歌就将依然是人类为超越自我、寻求深刻而独特内容所需手段之一。因此，就不可能把诗化的火花与诗歌中最果敢的行动混淆在一起。

只要刚一发觉没有一首诗里是没有一种创造意志的介入，那就可以证实把诗歌创作信托给语言的单纯活力是不可能的。是的，语言即诗歌，每个词都藏有只要一触动秘密弹簧就会爆炸的某种比喻炸药；但是，语言的创造力在于说这种话的人。人推动了语言的前进。创作者的观念（诗歌必要的背景），似乎是不相信诗歌是某种摆脱意志控制的东西。一切取决于对意志的理解。首先，我们应该抛弃所谓能力的静止观念，如同我们已经抛弃了单另一个人的思想那样。不能谈什么心理能力（记忆力、意志，等等），仿佛它们是可以分开、独立理解的。心理是一个不可分的整体。如果在灵与肉之间无法划界的话，那么也就无法分辨意志止于何处、纯粹的被动又始于哪方。在每个心理表现中，心理都是以全方位的方式表现出来的。在每种心理功能中，都有其它全部功能出现。沉浸在绝对接受的心态中，并不意味着取消爱情。圣胡安·德·拉·克鲁斯的的证言“渴望乌有”在这里产生了巨大的心理学价值：乌有本身变得活跃起来，欲望的力量使然。涅槃也提供了亦动亦静、主动与被动相结合的范例。被动状态（从内部空白的经验到拥塞实体的相反感受）要求运用坚定的毅力去打破主、客体之间的二重性。完美的瑜伽功是，纹丝不动，坐势得体，“目光漠视鼻端”，完全掌握自己，甚至达到忘我的程度。

我们都知道触及精神错乱的边缘是何等困难。这种体验面对着当今文明中占据支配地位的倾向挑战，因为这一文明把心不在焉的人、性格内向的人、甚至感到内疚的人看做是人类的典型性格。一个精神错乱的人是排斥当今世界的。在排斥社会的时候，他是无所顾忌的。从心智的角度说，他排斥社会的决心与自杀者为急于了解生命的尽头之谜的决心并无二致。精神错乱的人常常想：做完送葬祈祷并失去知

觉之后是什么？“精神错乱”即意味着：为这个世界的反面所吸引。意志没有消失，仅仅是改变了方向：不为分析能力服务，而是阻止这种能力为自己的目的去查封心理毅力。心理学和哲学在这方面的词汇贫乏，与诗歌中表现与形象之丰富形成对照。请想一想圣胡安的“无声音乐”和老子的“无极即太极”吧。被动状态不仅是对寂静与空虚的体验，而且也是充实、积极的时刻：从实体的核心，跳出一大串形象。“半夜时分，我心花怒放。”阿兹特克诗歌里这样说道。自愿瘫痪只损害心理的一部分。一个区域的被动会挑起另一个区域的主动，会使想象力战胜分析、思考、论证的癖好成为可能。在任何情况下，创造的意志都不会消失。没有创造的意志，与现实等同的一扇扇大门就会无情地关闭。

诗歌创造是以对语言施加暴力为开端的。这个行动的第一个步骤就是将话语连根拔除。诗人把话语从其内部连结及日常活动中分离开来；让说话从无定形的范围里分开；词汇变成独一无二的，仿佛刚刚出生一样。第二个步骤是话语的回归：诗歌成为参与的对象。两股对抗的力量栖息在诗中：一股是向上的或者叫做拔起的力量，将话语从语言中分割开来，另一股是下沉的力量，使话语回归语言。诗歌是要独创的，但也是可以阅读和朗诵的，即参与创作。诗人创作了诗歌；人民在朗诵时又做了再创作。诗人和读者是同一现实中的两个时刻。二者以循环的方式（并非不确切的说法）互相轮换，这样就产生了火花，即：诗意。

这两种行动（分离和回归）要求诗歌须有一个共同的语言做支柱。这并非像现在有人追求的那种大众口语，而是一个社会的语言：城市、民族、阶级、集团或派别使用的语言。荷马的诗歌是“用一种口头上从未用过的人造文学方言写出的”（阿丰索·雷耶斯的看法）。梵语文学的大作是在这种语言已不再讲（极少数人除外）的时期写成的。在迦梨陀娑的剧本里，贵族人物讲梵语，平民则讲印度俚语。那么，无论多寡，诗人赖以生存的语言总是有两个标记；生动，常见。这一点被一些人用来传达并延续他们的经验、感情、希望及信仰。没有人能用死去的语言写诗，文学习作除外（那就不是指诗歌而言了，因为诗歌创作只有在他人参与下才能完全实现：没有读者，仅有作品，创作只完成了一半）。数学、物理或其它任何自然科学的语言，

也不能支撑诗歌的生存，因为它们虽然是常见通用的语言，却不生动、活泼。谁也不演唱数学公式。的确，科学定义可以用到诗歌里来（洛特雷亚蒙就曾经天才地把科学定义运用到诗歌中来）。只要稍有转化，符号一变，科学公式就不再为论证服务了，甚至要破坏论证。幽默是诗歌中常用的武器之一——。

在创造欧洲各民族语言的同时，传说与史诗也为这些民族的确立做出了贡献。在深层意义上，是传说与史诗创建了这些民族：赋予他们自我意识。总之，通过诗歌的运作，共同语化做具有典型意义的神话形象。罗兰、熙德、亚瑟成为英雄，成为楷模。除某些肯定的例外，对与资产阶级社会的诞生相吻合的史诗创作，即小说，也同样如是。的确，从诗人的社会处境来看，近代社会的区别就在于诗人处于被排斥的地位。诗歌是资产阶级无法忍受的一种食物。因此，他们总是企图使诗歌就范。只要一个诗人或一个诗歌运动刚一同意并答应回到社会秩序中来，便会出现一个构成（有时是无意地）一阵批评和一场闹剧的新创造。现代诗歌已经变成资产阶级世界里、持不同政见者与流放者的食粮。一种具有反叛性格的诗歌与一个已经分裂的社会是相适应的。即使是在这样极端的情况下，社会语言与诗歌的紧密联系也没有中断。诗人的语言即是他所属社会的语言，不管它是哪一类社会。二者之间有一种相互影响的运动，一种连通管式的体系。马拉美的语言是一种知情者们的语言。现代诗人们的读者群是由一种同谋关系连接在一起并组成秘密社团的。但是，当今世界的特点是打破十九世纪以来勉强维持的平衡。宗派性的诗歌已近末日，因为人与人之间的紧张状态已经变得令人难以容忍：社会语言日益堕落为技术人员和记者干瘪的行话；而在另一极端，诗歌正在变成自杀演习。发端于近代社会初期的历史进程，我们已经走到了它的终点。

当代许多诗人，由于渴望跨越现代世界设置的真空障碍，已经试着去寻找那失掉的听众，即：到人民中去。问题是已经没有人民了，有的是组织起来的群众。这样一来，“到人民中去”就意味着在群众的“组织者”中间占据一席之地。诗人于是变为官员。这一变化并非不令人吃惊。昔日的诗人们就曾经是神甫或预言家，贵族或叛逆者，小丑或圣徒，仆役或乞丐。从事创作的人变成了“文化战线”的高级官员，这与官僚政治的国家利益是一致的。于是，诗人在社会上便有

了“一席之地”。那么诗歌是不是也有呢？当各种意识形态以及我们称之为思想和舆论的全部东西成为良心上最为肤浅的层面时，诗歌便生活在最为深层的本质里。诗歌从社会活的语言中获取营养，从社会的神话、梦想和激情中获取营养，即从最秘密、最强大的趋势中获取营养。诗歌以人民为基础，因为诗人逆语言潮流而上并且饮源头之水。在诗里，社会与其存在依据对抗，与社会的最初宗旨对抗。人类在发出那原始的第一句话时，也就创造了人类自己。阿基里斯和奥德修斯是某种超出英雄象征的东西：在创造自身的同时，他们也成为希腊的命运。在社会与创建社会的因素之间，诗歌是调解人。如果没有荷马，希腊人民就不可能是那个样子。诗歌向我们揭示了我们是什么样子并邀请我们成为我们这个样子。

现代许多政党把诗人变成宣传员，从而贬低了诗人。宣传员向“群众”传播领袖的思想。宣传员的任务就是把上面的指示传达给下面。他可以解释政策的范围是极为有限的（众所周知，任何一点曲解，哪怕是无意的，都是危险的）。诗人的活动方向则相反，是自下而上的，从他所处的社会底层搜集语言，然后上升到诗歌语言。随后，他的诗作又立刻返回它的起源，并且成为社会共有的东西。诗人与人民的联系是有机的和天然的。现在一切都在反对这一持续不断的再创作过程。人民分化为阶级和派别，随后又固定成集团。共同的语言被改变成格式程序。由于传播渠道阻塞，诗人处于无语言可支撑的境地；人民则无形象可辨认。应该老老实实接受这一处境。如果诗人离开他被流放的穷乡僻壤（真正反抗的唯一可能性），他也就离开了诗歌以及这一流放变为交往的可能。因为在宣传员和他的听众之间有着双向的模糊性：宣传员以为自己在说人民大众的语言；而人民则以为在听诗歌中才有的语言。讲台上打手势所表现出的孤独感是全面的和不可改变的。这种孤独感（并非为寻找共同话语而孤军奋斗者的孤独）是没有出路和希望的孤独。

有些诗人认为，只要变变语言就足以使诗歌和社会语言和好。一些人在复兴民间艺术；另一些人则靠在口语身上。但是，保存在博物馆或者某些偏僻地区的民间艺术，早在几百年以前就失去了语言的本质，现在已成为猎奇或怀旧的东西。至于城市里的零碎口语，那不是语言，而是一个从完整、和谐的整体上扯下的破布条。城市口语有僵

化为公式和“标语口号”的趋势，因此经历着与民间艺术同样命运的遭遇（这些民间艺术已变成工业机器），以及人类命运的遭遇（个性化为群性）。对民间艺术的发掘，口语的使用以及把明显反诗歌或缺乏诗意的段落插入大块文章的做法，是与古代诗人使用人造方言有着同样含义的文学手段。无论在哪种情况下，这都是具有所谓少数人诗歌特点的手段，比如，英国那些玄学的诗人们的地理形象，文艺复兴时期的作家们的神话影射，或者是幽默因素涌入洛特雷亚蒙和哈雷。试金石，嵌入诗里试试真伪，它的作用与使用传统上不属于绘画领域的材料的作用没有区别。把 The Waste Land（荒原）比做“抽象派的拼贴画”并非无缘无故。阿波利内尔的某些诗歌也同样可以这样说。所有这一切都有诗的效力，但是并不使作品变得较为易解。理解的根源在别处，在于语言的共有性和意义。现代诗人不讲社会语言，与现代文明的价值观没有共同看法。当代诗歌无法摆脱孤独与叛逆，除非改变社会和人类。当代诗人的行动只能在个人与派别的范围内实施。或许今天行动的效果和明天的成效就在于这个范围之内。

历史学家们断言，各个危机或停滞时期会自动产生颓废诗歌。他们是这样谴责深奥、孤独或古怪的诗歌的。反之，历史上升时期则以艺术繁荣为特征，整个社会为之称道。如果诗歌是用所谓大众的语言写成的，我们眼前便是一种成熟时期的艺术。明快的艺术是伟大的艺术。晦涩而为少数人的艺术是颓废艺术。那么一对对形容词便这样表述艺术的二重性了：人性的艺术与非人性的艺术；大众艺术与少数人的艺术；古典派艺术与浪漫派艺术（或巴罗克艺术）。这种艺术上的光辉时期几乎总是与国家的政治或军事的强盛相吻合的。每个民族刚一拥有强大的军队和战无不胜的统帅，伟大的诗人们便纷纷出现了。另外一些历史学家则确信，这种伟大的诗歌要早于（当军队在霍霍磨刀的时候）或晚于（当征服者的孙儿们在消化战利品的时候）政治或军事的强盛时期才会产生。在这种思想的照耀下，可以组成以下光彩照人的配对：拉辛与路易十四，加尔西拉索与查理五世；伊丽莎白与莎士比亚。而晦涩、衰落时期的配对则有：路易斯·德·贡戈拉与腓力贝四世；利科弗龙与托罗梅欧·菲拉德尔弗。

至于作品的费解问题，应该说任何诗歌在一开头都有许多难解之处。诗歌创作经常会遇到惰性的全面抵抗。埃斯库罗斯被指责过“费

解”。欧里庇得斯被同代人所仇视，被指责过“不够明快”。加西拉索曾被称之为“家庭观念淡薄，四处游荡。浪漫派的作家们也曾经被指责为“艰深而颓废”。“现代派”的作家也曾经受到同样的批评。实际上，任何一部作品的难解之处都在于作品的新颖。如果话语从日常功能中分离出来，然后集中到一个既非谈话又非演说的语序中，它便具有一种刺激性的抗力。任何一种创新都会产生模糊性。不克服某些类似创新中的困难，诗歌就不会产生快感。参与包含着再创作；读者要再现诗人的冲动和体验。另外，几乎所有的危机时期或社会衰退时期都是盛产伟大诗人的时期，比如：贡戈拉、克维多、兰波、洛特雷亚蒙、多恩、布莱克、梅尔维尔、狄金森。如果我们不得不考虑历史标准，那么坡就是南方派没落的表现；而鲁文·达里奥则是拉美社会极其衰弱的表现。可是，又怎么解释莱奥帕尔迪出现在意大利的全面衰落时期呢？又怎么解释德国浪漫派作家会出现在一个被打垮的、任凭拿破仑的大军摆布的德国呢？希伯莱人的大部分预言诗是与以色列的奴隶制时期、以色列的解体和衰落时期相吻合的。维依翁和曼里克用所谓“中世纪的秋天”来写作。对于但丁所生活的“过渡性社会”又该做何解释呢？查理四世治下的西班牙产生过大画家戈雅。不，诗绝非历史的机械反映。诗歌与历史之间的关系是十分微妙和复杂的。诗歌有变化，但不是什么进步和倒退。任何社会都是要衰退的。

在危机时期，把社会变成一个有机整体的种种纽带断裂或松弛了。疲劳时期往往静止不动。第一种情况是社会解体，第二种情况是社会僵化为带着帝国面具的暴君并诞生出官方艺术。但是，宗派和小团体的语言却有利于诗歌创作。因政治派别流亡的处境给流亡者的话语增加了一种特别的力量和价值。任何神圣的语言都是秘密的。反之，任何秘密的语言（密谋者与阴谋家的语言也不排除在外）总是与神圣的东西相连。深奥的诗歌表明了诗歌的崇高与历史的渺小。贡戈拉是西班牙语健康的见证；同样，奥里瓦雷斯伯爵一侯爵则证明了一个帝国的衰落。社会的疲劳期不一定就意味着各种艺术的终结，也不会造成诗人的沉默。而往往发生相反的情况：会刺激喜欢孤独的诗人和诗作出现。每当某个伟大、深邃的诗人或与某些固定的社会价值观相对抗的诗歌运动出现的时候，那么可以想到这个社会而不是诗歌必定患有不治之症。只要注意以下两个情况：缺少一种共同语言和社会

对孤独的歌声充耳不闻，便可以检查出病情。诗人的孤独表明了社会的衰落。创造，总是保持在同一高度，它指责历史水平的下降。因此，有时候我们便觉得那些古怪的诗人十分高大。这是透视角度之误。他们并不高大；而仅仅是因为他们周围的世界太低下。①

诗歌依靠社会或集体的语言；但是，当话语离开社会领域转变成诗的语言时，这一过渡是如何进行的？又发生了哪些变化呢？哲学家、演说家和文学家都选择各自的言语。第一个人是根据词义，而其他人则考虑言语的道德、心理或文学效验。诗人不挑选言语。当人们说诗人在寻找自己的语言时，这并不意味着诗人正奔走在图书馆或市场上搜集新旧成语；而是说诗人在真正属于他、从一开始就藏在他心中的话语与他从书本上和大街上学来的话语之间犹豫不定。当诗人找到某个词时，他认得出来；这个词早就活在他心中。而诗人也一直活在这个词里面。诗人的言语与诗人的存在是混合在一起的。他的存在就是他的言语。在创作的时刻，我们自身最隐密的部分便浮现到意识中来。创作就在于让某些难于同我们存在分离的话语暴光。只是让这些话语而不是别的话语暴光。诗歌是用必要而无法替代的话语制成的。因此要修改一部已完成的作品是十分困难的。任何修改都包含着再创作，包含着对我们足迹的回顾，是一种自我反省。诗的不可译性便是这个条件决定的。诗中的每个词都是唯一的。没有同义词。每个词都是唯一的、不可替换的：若要不伤害全诗的意思，便不能伤害一个词的意思，若要不破坏全诗的结构，便不能更动一个逗号。诗歌是一个有生命的整体，它是由不可替代的成份构成的。因此，真正的翻译只能是再创作。

断言诗人只使用活在他心中的话语，并不否定诗歌与共同语言之间关系的有关说法。为了消除这一模棱两可的说法，只要想一想语言的特性是交际就够了。诗人的话语也就是他所在集体的话语。否则便不成其为话语。任何话语都包含两方面；说者与听者。诗歌的话语世界不是由辞典的词汇构成的，而是由社会的词汇构成的。诗人的富有不在于无生命的词汇而在于生动活泼的话语。个人的语言就是经诗人揭示或改造的共同语言。深奥的诗人中的最高权威是这样给诗歌的使

---

① 引自《诗歌、社会与国家》。

命下定义的："赋予部族的话语以更纯粹的含义。"即使从这句话最表面的意思上看也是对的：恢复了词源的本意，同时又丰富了语言。有大量我们现在以为是普通流行的词汇，实际上是胡安·德·梅纳、加尔西拉索和贡戈拉的发明或引进的意大利语、外来新词和拉丁文。诗人的语言也就是部族的语言，或总有一天会是部族的语言。诗人总是对语言进行改造、再创作和净化，随后便与社会共用这种语言。然而，诗歌对语言的这一净化表现在何处呢？当人们断言诗人不利用语言而是被语言差遣的时候，那又是什么意思呢？

让我们喊出痛苦、快感或其它什么感情的话语、句子和感叹词是语言简化为纯粹感情价值的产物。这样发出的词汇，严格地说，便不再是叙事的工具。克罗齐认为这本身并不涉及话语的表述：它们缺少自愿与个性的成份，而几乎是不动脑筋地脱口而出的自发成份太多。它们是成语，里面没有个性色彩。不必赞同这位意大利哲学家的看法而去明了这样一个道理：即使是涉及到真正的表达形式，那么它们也还缺乏一个必要的方面：做叙事的载体。任何话语都包含着一位交谈者。对于这些不假思索便释放出我们情感的表现形式和短语，至少可以这样说：在这些话语中，交谈者缩小到几乎消失的程度。话语被阉割了：砍掉了听者。

瓦莱里在什么地方说过："诗歌是一种感叹词的发展。""发展"与"感叹词"之间有一股矛盾的拉力；因此，我想补充说，这股拉力"就是"诗歌。如果这两个成份中有一个消失了，那么诗歌便回到不假思索的感叹词或变成口才的放大物，描述或讲理。"发展"是一种面对那感叹词影射的、自身又无法表述的粗暴现实所自我创造的语言。诗歌则是耳朵，它在倾听一张嘴巴诉说着感叹词没有说的话。痛苦或欢乐的喊叫指出了使我们痛苦或快乐的对象；指出了对象，可又掩盖了对象：它说了"在那儿"，可没说"是什么"或"是谁"。由感叹词指明的现实处于无名状态：既不缺席又不出席，处于要么露面要么永远消失的边缘。是个临界点，是什么的临界点呢？"发展"既不是问题也不是答案：是个召集者。诗歌——说话的嘴巴和听话的耳朵——可能是对感叹词未加命名地指出的那个东西的揭露。我说的是揭露而不是说明。如果"发展"是一种说明，现实就不会被揭露，而是被诠释；语言也会被阉割：为了仅仅能够理解，我们就无需看和

听。

一个相反的极端是为立即交际的目的而使用语言。于是，话语不再具有准确的含义并且失去很多造型、音响与感人的价值。谈话的对手没有消失，正相反，他过分地稳定了。变得消瘦和软弱的是话语，它成了纯粹的交换货币。以叙事的价值为代价，话语其它的价值消失了或减少了。

处于感叹词的情况下，话语成了冲着天空的喊叫：不要交谈者。当话语成为抽象思维的工具时，思想内容吞食了一切：听众和谈话的乐趣。做为思想交流的工具，它蜕化了。在这三种情况下，话语都缩小了，各有专门用场。这是普遍地对话语的阉割，其原因在于语言变得对我们有用，变成了工具和东西。每当我们使用语言时，我们便阉割语言。但是，诗人不利用话语。他是话语的仆人。诗人为话语服务时，他将话语还回本来面貌，使其恢复原有的本质。在诗歌的帮助下，语言重新收复了原先的领地。首先是恢复了语言的造型与音响价值，通常这些价值是为思维所蔑视的；随即是情感价值；最后是含义价值。净化语言是诗人的任务，这意味着还其本性。至此，我们触及到了这篇反思的中心议题之一。话语就其本身而言是一种多样含义的共同体。如果由于诗歌的缘故，话语恢复了本性——就是说，它可以同时具有两个或两个以上的含义——，那么诗歌似乎在否定语言的本质：意义或含义。这样，诗歌就可能成为一个微不足道的东西，同时又是荒唐的东西：它剥夺了人类最为宝贵的财富——语言！相反地它却给人类一种无法听懂的胡言乱语！诗歌的话语和词句如果有某种意义，那么是什么意义呢？

赵德明　译

节　奏

话语的表现如同变化莫测、自有主张的人。它总是说“这个，那个”，同时它又说“那边那个，再那边那个”。思维不肯忍受这个，它

不得不使用话语，因而一次又一次地企图使话语就范，把话语纳入规矩之中；而语言则一次又一次地反抗，冲破句法和字典的堤坝。各种词典和语法书是注定了要续个没完的著作。语言总是处于运动之中，尽管人类由于为了占据旋风中心而很少意识到语言的不停变化。因此，语法仿佛某种静止的东西，它断言语言是字词集合体，并且说字词是最小单位，是语言学的细胞。实际上，词从来没有孤立地使用过，谁也不用零散的单词说话。语言是一个不可分的总体，字词的总合并不等于语言，这如同社会不等于组成社会的个人的总合。一个孤立的词是不可能构成一个有意义的单位的。确切地说，零散的词并不是语言，一串信手拈来的单词也绝非语言。为了语言有所表达，语言符号和语音必须合作，直至包含和传达一个意思才成。单词含义的潜在多样性在一个确实而唯一的、尽管并不总是严格而同质的方向上变成句子。因此，不是单词而是句子，才构成说话的最小单位。句子是一个自给自足的整体；整个语言如同一个微观世界，它以句子为生。句子类似原子，它是一个只有用暴力才发生裂变的机体。的确，只有通过语法分析的暴力，句子才分解为单词。语言是由许多个有意义的单位，就是说句子，组成的世界。

只要观察一下那些不按语法分析的框框的人是怎样写作的，便足以证实这番论断的正确性了。小孩子是没有能力把话语切隔开来的。学习语法是从讲授如何把句子分为单词、单词又如何分为音节和字母开始的。但是，孩子们没有单词的概念：而对句子却有深刻的认识：他们用有意义的组合思考、说话和写字，因而很难理解句子是由单词构成的。所有那些刚学会写字的人都表现了同样的倾向。当他们写字的时候，随手便将单词分开或合并：并不确切地知道这些词应在那里开始和结束。相反地，不识字的人在说话的时候，该停顿的地方之所以停顿，是因为他们在用句子思考。同样，我们刚一忘乎所以、情不自禁的时候，固有的语言便恢复了自己的权利，两个或两个以上的单词便不按照语法规则而是服从思维的指令合并在纸面上了。每当我们稍一走神，语言便以它先于语法的自然状态再现出来。也许有人会反驳说，有些零散的单词本身就组成了有意义的单位。在某些原始语言中，单位似乎是词；有些这类语言的指示代词不限于指示“这个”、“那个”，而且还指示“这个站着的”，“那个距离如此之近几乎可以摸

到的”、“那个不在的”、“这个可以看见的”等等。但是，这里的每一句话都是一个句子。这样，就是在最简单的语言里，孤立的单词也绝不是句子。那些代词是句子式的词。①

诗歌具有同语言及其细胞（句子）一样的复杂和不可分的特点。任何诗歌都是一个自身封闭的整体：是一个句子或组成一个整体的句子群。同其他人一样，诗人也不用零散的单词表达思想，而是用密集和不可分的句子单位。诗的细胞，它最小的核心，是诗句。但是，诗歌区别于散文，诗句的单位，即构成诗句本身并成为语言的东西，不是意义或意义方向，而是节奏。诗句这一令人迷惑的属性留待以后再论，而必须先描述一下散文句子（普通说话）是以何种方式变成诗句的。

没有人能回避对话语魔力的信仰。即使那些不信任话语的人也不行。对语言有保留是知识分子的态度。只有在某些时候，我们才斟酌和衡量话语；那时候一过，我们便恢复了对话语的信任。对语言的信任是人类自然和原始的态度：事物就是它的名称。相信话语的力量是最古老的信仰对我们的一种影响，大自然是有灵魂的；每个物体有自己的生命；话语由于是客观世界的复写，因而也是有灵魂的。语言同宇宙一样，是一个呼唤与应答的世界；涨潮与落潮，结合与分离，吸气与呼气。一些词互相吸引，另一些词互相排斥，而所有的词互相关联。语言是有生命物体的组合，它被类似支配天体与星球的节奏所推动。

---

① 现代语言学似乎反对这一说法。但是，下面大家可以看到，这一矛盾不是绝对的。对于罗曼·雅各布逊来说，“词是一个高级结构（句子）的组成部分，同时，词又是由更小单位组成的结构：词素（有意义的最小单位）和音素”。而音素则是由不同特点的发音动作组成的集束。无论是每个不同特点的发音动作，还是每个音素，当面对那些处于相反关系的词缀时，便互为构成部分，音素“确定了一种纯粹的相异性”。于是，尽管音素本身没有意义，由于“它的作用是区分，巩固，分离或强调词素”并进而对词素加以区别，因此也就“分享了意义”。从词素这方面说，它只有在词中和在句子中的词里，或者在词一句中，才有实际上的意义。这样，不同特点的发音动作、音素，词素和词，只是在一个结构内才是完全有意义的符号。最后，这个结构只有在听者和说者共同使用的范围内——语言——方才有意义和被理解。语义学的单位（词素和词）和音位学的单位（不同特点的发音动作和音素）是语言学的组成部分，因为它们属于汇总含义的体系。语言学的各个单位并不构成语言，而恰恰相反：语言构成了语言学的各个单位。每个单位，无论是音位学的范围还是词义范围，都以它同其他部分的关系来下定义，“语言是一个不可分的整体。”

任何一个企图搞自动写作法的人——达到这一企图的最大程度——都了解到，一旦让语言自由发展，它便具有惊人的令人眼花缭乱的联结力。即：联想与集合的力量。“Les mots font l'amour”（死生爱）安德列·布勒东说道。像阿丰索·雷耶斯这样睿智的天才一再警告对掌握语言过于自信的诗人：“总有一天，话语会联合起来反对你，会同时造你的反……”但是，用不着求助于这些文学上的证词。做梦、神智错乱、昏睡和其它精神放松状态都有助于话语的冒出。语流似乎没有尽头；一句又一句地拉着我们向前走。意象之流卷着我们向前走，我们擦过了纯粹生活的岸边并且隐约望见了最终与我们的存在和世界的存在再度会合的领地。由于无法用堤坝挡住潮水，意识动摇了。突然，一切以一个最后的形象而告终。一道大墙拦住了我们的去路：我们再度沉默了。

与此相反的状态：精神的极度紧张、语言的强烈感情、撞击并闪烁着智慧火花的交谈、因反省而增加到无限程度的透明通道也都有利于从天而降、突然出现的句子。并没有人请它们来；这些句子就像是日夜警觉的报酬。前面开路的理智经过一番搏斗之后，我们踏上了一片和谐的土地。一切都变得容易起来；一切都是不言而喻的回答，都是预料中的影射。我们感觉到理念在作诗。于是我们隐约看到，思维与句子也是节奏，句子又叫做回声。思维活动就是下达准确的音符，光波一照到我们头上，思维就发出颤音。狂怒、兴奋、气愤，一切使我们失去控制的情绪，都具有同样的解放力量。它们会产生意想不到、握有电能的句子：“他用闪电般的目光怒视着他”，“他大发雷霆，满腔怒火”……“火”的要素支配着所有这些表达方式。种种赌咒发誓与恶语谩骂都像那些令人难忍的太阳一样爆炸开来。有些恶语谩骂能使宇宙秩序颤抖。随后，人们感到惊讶并后悔自己说过的话。实际上，说出那些脏话的并不是他自己，而是“另一个他”：他“失去了理智"。情话也表现出同样的特点。情人之间是“抢着说话的”。处处都是吻合的：停顿与惊叹，笑声与沉默。交谈胜于协议：它是一曲和弦。而情人们则感到自己像两首幸福的抒情诗，这两首诗是由一张看不见的嘴巴朗诵出来的。

语言是人，而又胜于人。这个或许可以成为对那些令人慌乱的语言特性进行调查的出发点。但是诗人却不考虑语言是怎样造成的，也

不考虑这种活力是语言本身的还是别处反射的。从任何创造者都具有单纯的实用态度来看，诗人证实了一个事实并加以利用：话语不请自来并集合在一起，这样的聚散、分合并非纯粹偶然所为；一种常规在支配着这些亲合力与排斥力。在任何语言现象背后都有一个节奏。话语的聚散是按照一些节奏的准则进行的。如果语言是在一种秘密的节奏支配下不停地摆动于句子和词语团块中间，那么这一节奏的再现将会给我们压倒语言的力量。语言的活力使诗人运用亲合力与排斥力去创造他自己的语言世界。诗人是用类推法进行创作的。他的模本是推动整个语言的节奏。而节奏是一块磁铁。节奏一旦再现——通过韵律、韵脚、叠韵、使用形音相近词以及其它方法——它便召集词语。继寸草不生之后是一片语言大丰收的景象；内部船闸一开，句如泉涌。加芙列拉·米斯特拉尔说，困难之处不在于寻找韵脚，而在于避开韵脚过多。诗歌创作在很大程度上取决于能否把节奏自觉地做为魅力加以使用。

诗的运作与法术、巫术以及其它幻术的手段没有不同。诗人的态度与魔法师的态度极为相似。他们都运用类推法的原则；他们的行为都有急功近利的目的：他们不考虑语言是什么或者大自然是什么，而是利用语言和自然达到自己的目的。不用费劲还可以补充一个特点：魔法师和诗人，不同于哲学家、专家和学者，他们从自身提取力量。对他们来说，为了行动仅仅具有一堆知识是不够的，比如像物理学家或司机那样。整个魔术运作需要一股内部力量，它是通过一番艰苦的净化努力取得的。魔术的力量源泉是双重的：迷人的套路与手段以及魔法师的心理力量，即：调准他的心理节奏，使之与世界的节奏一致。同样的情况也发生在诗人身上。诗歌的语言就在诗人心里并且只对诗人显露。诗的显露包含着内心的探索。与反省和内心分析毫无二致的探索，一种超越探索、能够引起形象不得不出现的心理活动。

人们经常把魔法师与叛逆者相比。叛逆者至今对我们还在产生的魅力，是来自那第一个面对上帝说“不”、而面对人的意志说“是”的人。这以后的任何反叛行动——正是因为有了这些行动，人才得以成其为人——都是从这第一次行动出发的。在巫师滑稽的表情里，有一种悲剧式的忧伤，而在科学家和哲学家身上是没有的。这后两种人

是为知识服务的，在他们的世界里，各路神仙和自然界的力量只不过是假说和未知数。而对于魔法师来说，各路神仙并非假说，也绝非必须抚爱的现实（对信徒也如此），而是必须吸引、克服或嘲弄的力量。魔术是一种危险而又亵渎神明的勾当，是面对超自然、人类力量的一种说明。魔法师一旦离开人群面对众神，他就孤独了。他的伟大也就在这孤独之中，也几乎总是到最后毫无建树。一方面，这是他悲惨决心的见证；另一方面，也是他引以自豪的证明。总之，任何不被理解的魔术——就是说没有变成美德与仁爱的魔术——都会把自己吞食掉并且最终吞食掉它的创造者。魔术把人看做手段、力量、潜能的核心。魔术的方式之一就是克制自己然后再控制他人。王子、国王和首领的身边总有魔法师和星卜家，即政治顾问的前身。依靠魔法的统治术必不可免地包藏着专制和对人们的控制。魔法师的反抗是孤军作战，因为魔法活动的本质是探索能力。经常有人指出魔术与技术的相似之处，有人认为前者是后者的远古起源。不管这种假说有多少价值，显而易见的是现代技术的特征——如同古代幻术的特征一样——在于对力量的崇拜。普罗米修斯起来反对魔法师了。这是西方人凭着想象所创造的最高形像。他既不是魔法师，也不是哲学家，也不是学者，他是英雄，是盗火给人类的神，是个广施仁爱的慈善家。普罗米修斯的反抗代表着人类的反抗。在这个被锁链捆住的英雄心里充满了孤独，他一直默默地盼着回到人间去。魔法师的孤独是一种无处可回的孤独。他的反抗是没有结果的，因为魔法——就是说通过力量来寻找力量——最终是要自我毁灭的。现代社会的悲剧就在于此。

…… ……

……阴阳具有创造现实的活力，它俩互相交替并在交替的过程中生成总体。在这个总体中，没有任何东西被取消或被抽象掉；每个方面都存在、都活生生地存在，丝毫没有失去各自的特性。冬天、女人的季节属阴，房子属阴，黑影属阴。阴的象征物是门户，是在黑暗中成熟并掩藏、封闭起来的事物。光明、农业劳动、打猎、捕渔、露天、阳刚之气等等属阳，是开放式的。热与冷，光明与黑暗，男人与女人，龙与蛇——这就是生命。宇宙是由相反相成、互相交替、互相补充的节奏组成的双边体系。节奏支配着植物、帝国、农作物和国家机构的生长。它指导着道德和礼仪。王子们的目无法纪破坏了世界秩

序；但是在某个时期也破坏了自己的贞操。礼貌与廉政是有节奏的形态，如同爱情和季节的转换节奏是宇宙的生动形象，是宇宙合法化的具体化身：一阴一阳，“一阴一阳之谓道。”①

感到宇宙是节奏的结合、分离和再结合的中国人并非独此一家。人类的全部宇宙观都是从对原始节奏的直觉中来的。在任何文化背景中都可以找到人类面对生活的基本态度，在用宗教、艺术和哲学的创造形式表达之前，这种态度总是通过节奏表现出来的。对于中国人来说就是阴阳；对于阿兹特克人来说就是四重节奏；对于希伯来人来说就是二重节奏。希腊人把世界理解为对困难的斗争或调整。我们的文化里充满了三重节奏。从逻辑和宗教到政治和医学似乎被融会在一个统一体里的二个因素所支配了：父亲、母亲、儿子；命题、反命题、综合题，喜剧、正剧、悲剧；地狱、涤罪所、天堂；多血气质、肌肉发达气质、神经质气质；记忆力、意志力、理解力，矿物世界、植物世界、动物世界；贵族政治、君主政治、民主政治……。这里不准备提出节奏是否是原始社会机构的表述方式、是否是生产制度的表述方式、是否是其它什么“事业”的表述方式；或者从反面说，所谓的各种社会结构是否只是人类对现实生活的首次自发表态。这类问题，或许正是历史的本质，如同问及人类的本质一样，具有令人头晕目眩的特点——因为人类的本质似乎没有支柱和基础；假如信口开河的话，那么可以说人类的本质是建立在自身的无限性上。但是，如果我们不能回答这个问题，那么至少可以肯定节奏与我们的生存条件是不可分的。我的意思是：节奏是我们成为人类这一关键事实的最简单、持久和古老的表示：人类有时间性，有死亡，并且总是被抛向某个“地方”、“另一个什么人”：死神、上帝、爱人、我们的同类。

长期以来，节奏形式在人类的思想表述中是无处不在的，这不能不产生一种诱惑：建立一种以节奏为基础的哲学。但是，每个社会都有自己的节奏。或者更确切地说；每个节奏就是一种量度，一种含义，一个世界形象，一个有区别、有个性的形象。因此，不可能把节奏缩小为纯粹的量度、分成同等空间的量度；因此也不可能把节奏抽象化或者把它变成理性的图表。每种节奏都包含着一个具体的世界

---

① 引自马赛尔·格拉内著《中国人的思想》，1938年巴黎出版。

观。这样，某些哲学家听说的宇宙节奏便是一种仅与原始节奏、即创造形象、诗歌和作品的节奏相联系的抽象了。节奏，即形象和含义，是人类面对生活的自发态度，它并不游离于我们之外：节奏就是我们本身，它就是为表现我们而存在的。它表现了具体的时间性，表现了不可重复的人类生活。但丁感觉到并撼动了群星与人心的节奏，被称之为“爱情”；老子和庄子听到的是另一种节奏，一种由相反相成的因素构成的节奏。古希腊哲学家赫拉克利特感到节奏就是战争。把所有这些节奏压缩成一体而同时又要每种节奏的个别内容保持不变，这是不可能的。节奏不是哲学，而是世界的形象，就是说，是哲学所依靠的东西。

在任何一种社会里都有两种历法。一种历法支配着日常生活和世俗活动；另一种支配着祭祀周期、典礼和宗教节日。前者把时间分成若干等分：钟点、日、月、年。无论采取哪一种衡量时间的办法，时间总是一种等量交替。而在祭祀历法上则相反，这种持续交替是中断的。为再现圣事只有一系列条件配合在一起，祭神的日子才可能来临。与世俗日期不同，圣日不是时间的量度，而是一个活生生的、充满超自然力量的现实，它通过特定的地点体现出来。在表现世俗时间时，1 月 1 日一定接替 12 月 31 日。而在表现宗教日期时，很可能发生新时间并不接替旧时间。任何一种文化都曾经有过对“时间终结”的恐怖。因此，也就存在着“入与出的典礼”。在古老的墨西哥人中，祭火——每年年终、特别是每 52 年一个周期的年终都要举行——只是为了呼唤新时间的到来。篝火刚刚在星星山上点燃，一直陷于黑暗之中的墨西哥峡谷便整个被照得通亮。神话又一次被表现出来。时间——可以创造生命而绝非被空洞接替的时间——又再生出来。生命可以延续到这种时间自己耗尽为止。这个思想令人赞叹而且生动的例证是“时间的葬礼”，即摆在墨西哥人类学博物馆里的小小石头纪念碑：在一圈骷髅的包围里，躺着旧时间的标志：从它们的遗体上生出来新的时间。但是，这一新生并不是命中注定的。有些神话，比如那个基督圣杯的神话，是影射旧时间如何顽固的，是说旧时间不甘心灭亡不肯离去；因此，贫瘠笼罩大地，作物一片凋零，妇女不孕，老人当权。“出的典礼”——几乎总有一位年轻的英雄出来搭救——强迫

旧时间让位给它的接替者。

如果神话时间不插入纯粹的时间接替之中，那么它又在什么时间里度过呢？许多故事给了我们答案："从前有一个国王……"。神话的位置不在一个固定的日期上而是在"从前有一个……"，即在时间与空间的交叉点上。神话是过去，同时也是未来。因为神话所发生的时间区域，不是整个人类行为无可挽回的有限昨日，而是一个充满种种可能并有希望实现的过去。神话是在一种标准型的时间里度过的。还有；这是一种可以再现的标准型时间。宗教祭祀的日历是有节奏的，因为它是按标准制定的。神话是一种过去同时又是一种准备在现在实现的未来。在我们日常的时间观念里，时间是一个走向未来但又注定流入过去的现在。神话次序颠倒了这样的关系：过去成了一个流入现在的未来。世俗的历法封闭了我们通向那原始时间的大门，后者将全部时间、过去和未来都包容在现在之中，包容在一个完整的现在之中。神话日期使我们隐约看到一个为过去和现在主婚的现在。这样，神话便把人类生活包含在它的总体之中：通过节奏，它使标准型的过去成为现实，也就是说，把一个过去同时也是准备化做现在的未来变为现实。这丝毫也不偏离我们关于时间的日常观念。在日常生活里，我们往往固执于对时间测定的表征，尽管我们也说"好时光"和"坏时光"，也在每年的 12 月 31 日辞旧岁、迎新年。这种种态度——对时间的旧观念残余——绝对无法阻止我们每天从日历上撕下一页或者是看看表上的钟点。我们的"好时光"并不脱离时间的接替；我们可以为过去而叹息——过去有个比现在好的名声——可是我们知道过去是不会再回来的。我们的"好时光"与任何时光一样也会同样地消亡：被接替。相反地，神话时间不会消亡：多次重复，有化身。这样，将神话时间与其它任何时间表征区别开来的就是要成为一种标准。过去总是可以成为今天，神话是一种浮动的现实，它随时准备实体化并且反复进行。

节奏的作用，现在可以更为明白地确定下来；由于节奏的重复，神话回来了。于贝尔和莫斯在他们关于这个题目的经典著作中，提出了祭祀历法的不连续性，还在节奏的幻术中发现了这一不连续性的根源："时间的神话表征就本质而言是有节奏的。对宗教和幻术来说，

历法没有测定时间的目的，它的目的只是给时间配节奏。”[1] 显而易见，这里不是指的给时间“配节奏”——两位作者的实证主义恶习——而是指的回归原始时间。节奏的重复是对原始时间的求助与召集。更确切地说：是对标准时间的再创造。并非所有的神话都是诗歌，但任何诗歌都是神话。如同在神话里一样，日常时间在诗歌里经受了一番转化：它不再是等量而空洞的接替，而是变成了节奏。悲剧、史诗、歌曲、诗都有重复和再创造一个瞬间、一个事实或事实的集合体的倾向，最后这些事实便以某种方式成为标准。诗歌的时间不同于精确测定的时间。人们常说：“过去的就过去了。”对于诗人来说，过去的还会再来，还会重新人格化。半人半马的基隆对浮士德说：“诗人没有被时间束缚。”浮士德回答说：“阿基莱斯在时间之外找到了海伦。”在时间之外？更确切地说，是在原始时间之内。甚至在历史小说和当代题材的小说里，叙述的时间都脱离了接替性。小说的过去时和现在时既不是历史时间也不是新闻报导的时间。它不是指过去，也不是指现在是什么，而是指现在正进行的事：正在孕育的事。这是一种再生与再现的过去。它以两种方式再现；在诗歌创作的时候再现，随后，当读者重温诗人创造的形象并重新召唤那回来的过去时，以再创造的形式再现。诗歌是标准型的时间，只要嘴巴刚一重复那有节奏的诗句，这种时间就出现了。这种有节奏的句子就是我们所说的诗歌，它的作用就在于重新创造时间。

在谈及诗歌的起源时，亚里士多德说：“总之，诗歌起源的特殊原因看来是两个，这二者都是自然的：首先，从童年起，摹仿复制是人类所固有的；并且在这一点上他区别于其它动物；人类比所有动物都更善于摹仿，而且人类通过摹仿在学习的路上迈出了最初的步伐，其次，人对于摹仿的作品总是感到快感。”[2] 随后，他又补充说，这种摹仿复制的本来目的是通过类比或比较进行欣赏：比喻是诗歌的主要工具，因为通过形象——它使得同类靠拢并变成不同或相反的东西——诗人可以说，让这个像那个。亚里士多德的诗学受到许多批

---

① 引自于贝尔和莫斯著《宗教史文集》1929 年巴黎版。

② 引自亚理斯多德著《诗学》，胡安·大卫·加西亚·巴卡翻译、作序并注释，1945 年墨西哥城版。

评。不过，抛开人们可能喜欢凭着本能所思考的方面，我们感到不足的不仅是他的摹仿复制说，而且还有他那关于比喻的想法，特别是他那关于自然的概念。

据加西亚·巴卡在他的《诗学入门》中的解释，“摹仿不意味着动手抄袭原本，而是他的整个行动后果是一次亲临现场。”而如此摹仿的效果，“严格地说，他没抄袭任何东西；其结果将是一个见所未见、闻所未闻、如同一首交响乐或奏鸣曲般的独创物”。但是，诗人从哪里弄出这些见所未见、闻所未闻的东西呢？诗人的摹本是大自然，即对所有希腊人来说，是灵感的源泉与范例。可以用压倒左拉及其弟子的充足理由来称呼希腊艺术为自然主义。因为把我们同希腊人区别开来的东西之一就是我们对自然的看法。我们不知道，如果自然有某种形象，它会是什么样子。大自然不再是某种有生命的东西，不再是支配着某种形式的有机总体。甚至，它都不是什么物品，因为物品本身的概念已经失去它旧有的牢固性。如果原因的概念已经受到怀疑，那么大自然及其四因（质料，形式、动力、目的）的概念怎么就不会受到怀疑呢？我们也不知道自然界止于何处、人类又开始于哪方。人类从几个世纪以前就不再是自然界的了。对此，有人把它理解为动力与反射的交叉，就是说，如同一种高级动物。另一些人把这个高级动物变成了一系列对所受刺激的回应，就是说，变成了一个其行为是可以预知的、其反馈与机器没有两样的实体：对于控制论来说，人类的行为就如同一台机器。而在另一个极端，则有人把我们理解成只有变化连续性的历史实体。这还没有完结。自然与历史，一反在希腊人中间发生的事，变成了水火不容的术语。假若人是动物或机器的话，那么我看不出，如果政治不缩小为生物学或物理学的一个分支，人类怎么能成为一个政治实体。反之，假若人是历史的，那么就不是自然的和机器的。这样一来，正如加西亚·巴卡所观察得那样正确一样，使我们感到陌生与陈腐的就不是亚里斯多德的诗学，而是他的本体论了。大自然不能成为我们的摹本，因为这个概念已经失去了它的全部牢固性。

亚里斯多德关于比喻的看法似乎并非不令人满意。对于他来说，诗歌在历史与哲学中间占据着一个不偏不倚的位置。历史主宰着事实；哲学则支配着必要的世界。在两个极端的中间，诗歌以“可供选

择的东西”出现了。加西亚·巴卡说：“讲述事情是如何发生的，这不是诗人的任务，而是讲述我们盼望的事究竟是什么。”诗的王国叫做“但愿如此”。诗人就是充满“欲望的男子汉”。的确，诗歌就是欲望。但是，这种欲望既不表现为可能，也不表现为可信。意象并非是“逼真得不可能”、或曰不可能的希望：诗歌是对现实的饥渴。根据在欲望中所表现的爱的动力，欲望总是想要取消距离。意象是欲望架设在人类与现实之间的一座桥梁。“但愿如此”的世界是经过与同类比较的意象世界，它的主要媒介是“像”这个词：这个“像”那个。但是，有另外一个取消“像”字的比喻法：这个就是那个。其中，欲望进入行动；它既不比较同类，也不显示同类，而是揭示——因此也更富于刺激——那些我们觉得不可变之物的最终同一性。

那么，在什么意义上我们认为亚里斯多德的思想是真理呢？在这样一个意义上：诗歌是摹仿式的再创造；因此，人们就可以这样理解：诗人是在再创造典型，按照这个词的最古老词义，即：模本，神话。至今，抒情诗人在对自已的体验进行再创作时，仍然在呼唤那属于未来的过去。这样断言绝非谬论；诗人——如同孩子们、如同原始人，一句话，当他们放纵那最深刻而自然的脾性时，就像整个人类一样——是个职业摹仿者。这种摹仿是有特色的创造：回想、恢复并再造那寓于时间的起源和每个人内心深处的东西；回想、恢复并再造那与时间及我们相混合的东西；回想、恢复并再造那既是属于大家的同时也就是独一无二的东西。诗歌的节奏就是要把那既是过去、又是未来、同时又是现在的我们化为现实。诗句是活泼而具体的时间：它有节奏，有独创的时间，它总不断地进行再创作。生生、死死、生生不灭。句子的统一性，在散文中是通过词义来实现的，而在诗歌中则是通过迷人的节奏来获得的。因此，诗歌的连贯性就必然要区别于散文的顺序。有节奏的诗句于是带领我们去品味它的含义。但是，在研究诗句是如何获得有意义的统一之前，还必须更近地观察诗歌与散文的关系。

赵德明　译

诗与散文

节奏不仅是语言最古老、最稳定的因素，而且显然其存在远早于语言本身。就某种意义而言，甚至可以说，语言源自节奏，或至少，任何节奏都包孕或意味着一种语言。因此，一切语言表达形式都是节奏，连散文中最抽象、最教条的形式也概莫能外。那么，如何来区别散文与诗呢？可以这么来区别；节奏自发地出现在一切语言形式中，然而，唯独在诗中表现得最完美。没有节奏，就无所谓诗，而仅仅有节奏，并不成其为散文。节奏，乃诗存在的条件，而节奏，对散文而言，却不是本质的。语言会因理性的压力而脱离节奏，而正是这种理性的力量保全了散文，使其不致落入只受魅力和冲动支配而不受论述规律指导的语言的潮流。然而，这种对节奏的摆脱从来不是彻底的，否则，语言也就消亡了。而随之，思想本身也必然同时会消亡。语言，由于其自身的特点，从来就倾向于有节奏的。仿佛服从于某种神秘的引力法则，语言总会自然地回归于诗。在一切散文的深处，无一不涌动着一条无形的节奏的潜流，尽管囿于论述的种种要求，这条节奏的潜流或多或少不免变得涓细。思想，就其本质也是语言来说，同样受到这种不可摆脱的吸引。任凭思想自由驰骋，就必然回归到节奏，论辩转变成交流，逻辑推理变成类比推理，而理性思维变成形象再现。但是，散文作家追求的是逻辑的连贯和概念的明晰。因此，他竭力抵制从来就倾向于以形象而不以概念来表达思想的节奏。

散文是一种晚起的文学品种，它是思想对语言的自然倾向不信任的产物。诗属于一切时代；它是人类表达思想的自然形式。世界上不存在没有诗的民族，但却存在没有散文的民族。因此，可以说，散文并非是人类社会固有的表达形式，而一个社会如没有歌、没有神话，或没有其他诗的表达形式，其存在却是不可想象的。诗不存在进化和演变，其起源和终结始终与语言交融在一起。而散文，由于它首先是一种用以分析和评论的工具，就必然要求逐渐考虑成熟，并且只有在经过一段旨在驾驭语言的长期努力之后才会产生。它的进展是根据思

想对语言的掌握程度来衡量的。散文是在与语言的自然倾向持久的斗争中成长起来的，其最完善的门类，乃是论说文和说明文，在这两种文体中，节奏的往复涌动让位于思想的一往直前。

诗表现为一种封闭的形式，而散文则趋向于表现为一种开放的、线性的结构。

瓦莱里曾把散文比作行军，把诗比作舞蹈。无论是叙述文还是论说文，叙事文还是说明文，反正，散文是思想和事实的展示，真正的展示。象征散文的几何图形是线：无论是直的、弯的、螺旋的、曲折的，反正，总是一往向前的，并且有着确切的目标。正因为如此，散文的标准形式就是论说文和叙述文、说明文与叙事文。诗，则与其相反，它所表现出的几何图形是圆或球体：一种以自身为中心、自我满足的封闭性天地，在那里，首尾相接，周而复始，循环不息。而这种周而复始、循环不息的不是别的，恰是节奏，犹如起伏不息、涨落不止的海潮。每当散文作家背离语言的潮流，散文的人为性质就得到证实。而一旦他返回语言的潮流，则象诗人或音乐家一样，就会受语言的魅力和冲动的感染，违背理性思维的法则，进入充溢诗的回声和交流的领地。这就是在大部分当代小说中发生的现象。对某些东方小说，诸如紫式部[①]夫人的《源氏物语》和著名的中国小说《红楼梦》，也同样可以如此来断言。前者令人忆起普鲁斯特，即那位把始终摇摆于散文与节奏、概念与形象之间的小说的两重性引得更远的作家，后者则是一部涵盖广泛的隐喻作品，很难称之为小说，如果“小说”一词不失去其通常含义的话。实际上，仅有的几部接近于我们称之为小说的东方作品，是些介于隐喻故事、香艳体小说和风俗主义作品之间的书，如《金瓶梅》。

认为节奏是诗的核心，并非是说诗就是格律的集合体。诗体散文的存在，以及许多作品既是准确的韵文又是绝对的散文的事实，表明把节奏与韵律视为一体是错误的。韵律与节奏并非一码事。古代修辞学家称节奏乃韵律之父。当一种韵律脱离了内容，变成一种僵化的形式，纯粹是声音的外壳时，节奏就会继续创造出新的韵律。节奏与句

---

① 紫式部（约 978—1026），日本女官，《源氏物语》的作者。在该书中，作者用大部分篇幅描写源氏公子及其平生遇到的形形色色的女性。

子是密不可分的，它不是由一堆互不相干的词语组成的，它也不仅仅是音节的数量或节律、重音和停顿；它是形象和意义。节奏、形象和意义同时存在于一个紧密的、不可分隔的整体中，这才是诗句，这才是诗。而韵律，相反地，只是抽象的、独立于形象的度量。韵律的唯一要求是，每行诗句须有规定的音节和重音。十一音节句可用于任何东西：数学公式、菜谱、特洛伊城之围一类史诗，以至一连串互不相干的词语。甚至，可以舍去词语：使用一连串的音节或字母就足以构成十一音节。韵律本身只是没有含义的度量。相反，节奏从来不单独存在，它不是度量，而是具体的、有实质的内容。一切语言节奏本身就包含着形象，并且，或现实地或潜在地构成一句完整的诗句。

韵律源自节奏而返至节奏。最初，二者的界限是模糊不清的。尔后，韵律形成固定的模式。这是它光辉的盛世，同时也是它僵化的衰世。脱离了语言的活力，诗句就蜕变成声响度量。和谐之后，随之便是僵化，继之而来的便是不和谐，以及在诗的内部产生对抗；或是韵律压制形象，或是形象冲破韵律的樊篱，重返语言以在新的节奏中获得新生。韵律是种趋向于脱离语言的度量，而节奏从不脱离语言，因为它就是语言本身。韵律是手段，是方法；而节奏，则是具体的存在。加尔西拉索[①]的十一音节诗就不同于克维多或贡戈拉的十一音节诗。韵律虽相同，节奏却迥异。之所以产生这种独特现象，就西班牙语而言，是由于在每种韵律内部，从第一个重读音节到最后一个重读音节之间，存在着节奏周期的缘故。节奏周期构成诗的核心，它不服从音节规律，而听命于重音的律动以及重音与停顿和弱音节的组合。每个节奏周期，至少由两个节奏段组成，而各节奏段又同样由重读音节和停顿组成。“诗的形式上的代表，”托马斯·纳瓦罗在其著作《西班牙语韵律学》中说，“是其韵律和语法成分；而周期的功能是本质的、节奏上的；诗的运动是快是慢，是强是弱，是平静是激荡，取决

① 加尔西拉索·德·拉·维加（Garcilaso de la Vega，1503—1536），西班牙诗人。克维多和贡戈拉都是西班牙黄金世纪后期的著名诗人，分别是格言派和夸饰派诗歌的代表人物。

于周期的组成和规模”。节奏为韵律注入生命，节奏赋予韵律以个性①。

韵律与节奏的这种差异，使得一批众多的作品无法归于诗作之列，尽管它们是地道的韵文，而且习惯地以诗的身份出观在文学教科书里。而《玛尔陀萝之歌》、《爱丽丝漫游奇境》或《交叉小径的花园》等却都是诗。在这些作品里，散文作了个自我否定，语句的出现不听命于思维或叙述的逻辑，而服从于形象的和节奏的规律。在这些作品里，存在着形象、重音和停顿的某种往复涌动，而这恰是诗的明确无误的标识。这同样适用于现代自由体诗：在那里，韵律的数量因素已让位于节奏的整体。在某些情况下——如在法国现代诗里——重心已从声响因素转移到视觉因素。然而，节奏依然存在：停顿，迭韵、声音撞击、语流起伏、音形相近词等，这一切都存在如斯。自由诗是一种节奏整体。D·H·劳伦斯说，自由诗的这种节奏整体，是由形象而不是由外在韵律所赋予的。他提到沃特·惠特曼的自由体诗，说它们就如同一个健壮人的肺的收缩和舒展。确实如此，自由诗是一个完整的单元，几乎从来就一气呵成。因此，现代的形象在古老的韵律中会被弄得支离破碎；十四音节诗或十一音节诗的传统格律包容不了它，然而在往昔，当那些格律是语言的自然表现时，就不曾发生这种现象。卡尔西拉索、埃雷拉、修士路易斯或十六世纪、十七世纪任何一位诗人的诗作，几乎无一例外由其本身构成完整的单元：每首诗，同时也是一个形象或一句完整的句子。在那些诗的形式与当时所处时代的语言之间，存在着一种联系，而这种联系现在已消失了。现代自由诗也同样如此：每首诗就是一个形象，一口气即可读下去。

---

① 雅各布逊在《语言学与诗学》中说“远不是一种抽象的理论体系，设计——或者用更明白的术语说，诗的构思——乃构成任何一行诗——或者用逻辑术语来说，任何一个诗的瞬息…………的基础……诗的构思决定所有诗的瞬息的不同特点，并且标定了其变化的限度”。接着，他举例说，一群塞尔维亚农民即兴创作格律诗后，朗诵时从来不会错韵。也许，有可能，实际上，韵律是下意识的度量，至少在某些情况下是如此（西班牙语八音节诗也许即是其中一种情况）。然而，雅各布逊的意见并不能消除韵律与具体诗句之间的差异。前者的真实是理想，是一种标准，因此，是一种尺度，一种抽象。而具体的诗句是唯一的：“虽成粉齑，但始终美丽”（洛贝·德·维加）是一句十一音节诗，重音落在第六音节，如同“在我一只眼里你徐徐走来”（圣胡安·德·拉·克鲁斯），也如同“是沉重的、无望的痛楚”（贡戈拉）。绝不可能将三者混淆：每句诗都各有不同的节奏。总之，似乎应该考虑三个现实：其一，是每个地方，在特定历史时期的语言节奏，其二，是派生于语言节奏的韵律或吸收自其他诗体的韵律，其三，是每个诗人的节奏。而这最后一点乃是识别性标记，是它将韵文文学从真正的诗歌中分离出来。

因此，在很多情况下，连标点符号都不需要。逗号、句号均属多余：整首诗就是词语有节奏的潮涌。然而，智力和视觉对流畅节奏日盛一日的君临，反映出我们的自由体诗正面临如亚历山大体诗和十一音节诗一样沦为机械韵律的危险。这，对法国现代诗来说，尤其如此。

韵律是历史的，而节奏则与语言本身浑然融为一体。在每种韵律中，区别抽象的、智力的成分与纯粹节奏的成分并不困难。在所有的现代语言中，韵律是由一定数量的、被重音和停顿分隔的音节组成的。重音和停顿构成韵律中最古老的、纯粹节奏性的部分，它们更近似于鼓击、典仪和舞蹈者踏地的脚跟。重音就好比舞蹈和典仪。正因为有了重音，节奏才得以站起来，并得以成为完整的舞蹈者。音节数意味着某种抽象的原则、某种修辞规则、某种对语言的反思。那是一种纯粹线性的延续时空，始终趋于变成纯粹的机械程序。而重音、停顿、重韵以及一个音与另一个音出其不意的撞击和融合，才构成节奏最具体、最稳定的部分。语言从来徘徊于散文与诗、节奏与思维之间。在某些语言里，明显可见节奏的优势，而在另一些语言里，则可以发现分析与思维的成分以牺牲节奏和形象为代价，得到极大的加强。语言的自然倾向与抽象思维的矛盾，在现代西方语言中，通过韵律的对偶性充分反映出来：一端是音节诗化、一成不变的度量；另一端，则是重音和停顿的自由变幻。拉丁语系与日耳曼语系。我们的语言倾向于将节奏变成一成不变的度量。这种倾向毫不令人奇怪，因为我们毕竟是罗马的子孙。对音节诗化的重视反映了思维和语法的统治。而韵律的这种统治地位也说明了为什么我们语言里的诗歌创作因此也就成为音节诗化体系的反叛。程度较轻的反叛还保留着韵律，但突出形象的视觉价值，或者引进打破或改变格律的因素，如口语表达方式、幽默、跨诗行的语句、重音和停顿的变化，等等。在另外一些情况下，反叛则变成了向诗的大众形式和自发形式的回归。其最极端的企图，则是全盘撇开韵律，以散文或自由诗作为表现手段。在传统的韵律和押韵手段不再拥有凝聚力和联想力的情况下，诗人就逆流而上，去寻找先于语法而存在的原始语言。于是，他找到了原始的核心：节奏。

法国诗人之所以热烈欢迎德国浪漫主义，应该看作那是对音节诗化及其所意味着的一切的本能的反叛。在德语里，如同在英语里一样，语言不是理性分析的牺牲品。节奏意识的占上风，促成了浪漫主

义思想的传播。面对启蒙时代的理性主义，浪漫主义主张的是一种基于类比相似原则的人与自然的哲学："一切，"波德莱尔在《浪漫主义艺术》中说，"无论是精神的，还是自然的，都是有意义的、互相作用的、互相关联的……一切都是象形的……而诗人只是个识读者、破译者……有节奏的诗句和同类的思想是一枚金币的两个面。正是依仗了节奏，我们才得以感受到这个万物皆然的相互关联，或者说，这种相互关联不是别的，正是节奏的表现。回返节奏，就意味着对现实的态度的某种改变，反之，接受类比相似原则，则意味着回返节奏。当浪漫主义诗人断言重音诗句的魅力远胜于固定格律的技巧时，他实际上是在宣布形象对概念的胜利，类比思维对逻辑思维的胜利。

法语和英语现代诗的发展是语言节奏和诗歌创作之间关系的一个例子。法语是一种无朗读重音的语言，取其而代之的是休止和停顿等手段。而在英语中，起作用的则是重音。英语诗倾向于纯粹的节奏；歌、舞。而法语诗，则是述说，"诗的沉思"。在法国，从事诗创作，需要逆语言的潮流而动；而在英国，则需要随波逐流。前者，是一切现代语言中最少诗意、最少想象的语言，而后者，则充溢着千姿百态的表达方式和惊人妙语。这就是现代诗歌革命何以在这两种语言里会有不同意义的原委。

英语丰富的节奏赋予伊丽莎白风格的诗剧、"玄学派"诗以及浪漫主义诗歌以自己的性格。然而，按照某种所谓"钟摆"规律，也出现某些相反的反应，也即在某些时期，英语诗寻求重新融入拉丁语的传统[①]。似乎无须举弥尔顿、德莱顿、蒲柏，这些名字令人忆起一种

① 这并不奇怪：英国的历史和美国的历史可以视作一种交替地使它们靠近和远离欧洲或更确切地说，靠近或远离拉丁世界的不息的摆动——怀念和鄙弃。当德国人，甚至在他们陷入最迷惘境地的时代，仍念念不忘自己是欧洲人时，英国人中间自百年战争后却明显地表现出与欧洲决裂的情绪。不管怎么说，德国继续被神圣罗马一日耳曼帝国的幽灵所迷住，因为这个幽灵多多少少公开地激励他们称霸欧洲的野心。大不列颠从来不曾企图将欧洲变成一个帝国，而且一贯反对所有这种企图，不管这种企图来自左翼势力还是右翼势力，也不管是以西塞尔的名义，还是打着马克思的旗号，为的是建立一种除了"权力平衡"不稳定之外的任何政治秩序。德国文化的历史，与其政治的历史相比，更是一种狂热追求日耳曼与拉丁相融合的妄图。且不提哥德，这种狂热感情鼓舞了如诺瓦利斯、尼采这样一些具有强烈日耳曼气质的天才，以及马克思这样的表面上看来与这类事业相去甚远的思想家。

与所谓英国本土传统背道而驰的诗歌体系：弥尔顿的拉丁语色彩远重于英国色彩的无韵诗，以及蒲柏最拿手得意的“英雄双韵体”诗。关于后者，德莱顿说“它限制和束缚想象力”。押韵制约着想象，构成一道抵御语言浪潮的护堤，形成一条疏排节奏的沟渠。本世纪上半叶也是一个“拉丁化”反应时期，其方向恰与上世纪的从布莱克至第一个叶芝（我之所以说“第一个”，因为这位诗人，如胡安·拉蒙·希梅内斯一样，属于一批人）的运动相反。现代英国诗歌的革新，主要归功于两位诗人和一位小说家：庞德、T·S·艾略特和詹姆斯·乔伊斯。尽管他们的作品极其不同，但有一个共性将它们联系在一起，那就是，所有这些作品都是欧洲遗产的恢复。似乎无须补充说，这里，尤其是指拉丁遗产：在庞德，是意大利和普罗旺斯诗歌，在艾略特，则是但丁和波德莱尔。在乔伊斯作品里，最具决定性的乃是中世纪的，希腊拉丁的存在：难怪他是耶稣会的不孝子孙。对这三人来说，回返欧洲传统，都是以某种语言革命为其开端，并以此获得成功。乔伊斯的语言革命是最激进的，他是这样一种语言的创始人：它既不失为英语，又同时是一切欧洲语言。艾略特与庞德初期致力于拉弗格式的有韵自由体诗；后来，他们回到了格律诗，而在此期间，据庞德本人讲，戈蒂耶是具有决定意义的典范。所有这一切变化最后形成另一种变化：“诗”的语言，或者说，上世纪末诗人们的文学语言被日常语言所替代了，不过，不是胡安·拉蒙·希梅内斯、安东尼奥·马查多、加西亚·洛尔卡或阿尔贝蒂式的地道的“大众”语言，因为它毕竟没有所谓“高雅”诗歌那么做作，而是市民的口语。本世纪大都市的语言、口语，这不是传统的民歌。在这方面，法语的影响是起决定作用的。但是，驱使英语国家诗人进行改革的理由却恰恰与他们从其榜样处获得的启示相反。诗中夹杂散文的表达方式——这始于雨果和波德莱尔——以及自由诗或散文诗的采用，成为反对格律诗和所谓韵文诗的手段。反对韵律，反对分析语言，目的在于试图回返到节奏——万物类比或互通的关键。在英语里，革新具有相反的含义：不屈从于节奏的诱惑，保持仍处于最受人漠视的批判意识的活力[①]。

① 原注：这就是在这一时期，超现实主义在英、美影响不大的原因。而这种影响对当代诗歌是起决定性作用的，它始于1955年左右。

在其他语言里，诗人们谋求以具体的形象取代虚假的“诗”的词句。然而，在法国人群起而反对格律诗的“抽象性”时，英语诗人却在向节奏型诗歌的“含糊性”发起攻击。

《荒原》被大多数英国和外国的评论家视作一部革命性诗作。但是，只有按照英国诗的传统，才能彻底理解这部史诗的意义。其主题并不仅仅是对现代的冷漠世界的描述，而是对一种以罗马的基督教社会为楷模的世界秩序的依恋。所以，其引以为楷模的诗乃是这个世界上最完善的顶峰之作：《神曲》。艾略特用以与基督教社会——它收容异教丰富的陈旧习俗，予以规化，并赋予拯救人类的含义——对抗的，是现代社会的现实，无论是其光彩夺目的文艺复兴的渊源，还是其在当代不光彩的、虚幻的发展。因此，该诗所引用的例子——其精神源泉——可以分为两部分。涉及人和宇宙的健康的部分，引用的是但丁、菩萨、圣奥古斯丁、《奥义书》和有生命力的神话。而另外一部分又可细分为两种情况：一种涉及本世纪的初期，一种涉及其现状。一方面，是莎士比亚、斯宾塞、韦伯斯特、马韦尔等人作品的片断，在其中，反映了现代世界光辉夺目的诞生，另一方面，则是波德莱尔、奈瓦尔、城市民间传说以及城郊的市井俚语。前者的生命力，在后者却被反映为不良的生活。

这种精神上的双重性同样表现在语言上，艾略特承认他继承了两个流派：伊丽莎白风格和象征主义（尤其是拉弗格）。他是利用二者来表现当代世界的现状。事实上，现代人开始以哈姆雷特、普罗斯佩以及马洛和韦伯斯特笔下若干主人公的口吻在说话。然而，是作为一个超人在开始说话，只是到了波德莱尔作品中，才表现为一个消沉的人，一个分裂的灵魂。使波德莱尔成为一位现代诗人的，不是他与基督教秩序的决裂，而是对这种决裂的意识。现代性就是意识。模棱两可的意识：否定与怀念，散文与抒情诗。艾略特的语言就是吸收了这双重的遗产：支离破碎的语言，残缺不全的真实，混杂着现代都市低俗贫乏风气的英国文艺复兴时代的光辉。残缺的节奏，为没落之美的闪电照耀的充满耗子的沥青世界、在这个“空心人”组成的王国，取节奏而代之的是重复。背信弃义的战争同样都是第一次世界大战；现在与往昔，交织在一起，滑向一个不停咀嚼着的嘴：历史。随后，这同一些事件和同一些人，重又出现，形象模糊、陈旧，在灰色的水面

上，随波漂流。每一个都是那一个，而那一个却什么也不是。这种混沌状态一旦与以但丁为代表的完美世界相遇，便获得了意义。意识到有罪，即是怀念，即是流亡意识。然而，但丁无须证实他的断言，他的话轻而易举地，犹如树干支撑果实，支持他的精神含义：词语与词义间没有脱节，是一致的。艾略特却不然，他需要引经据典，需要拼凑“大杂烩”。那个佛罗伦萨人依靠共同的、有生命力的信仰，而这个英国人，诚如批评家C·布鲁克斯指出的，却以“复苏一种众所周知但却声誉扫地的信仰体系”① 为主题。现在，可以理解在何种意义上，艾略特的诗作，同时是一种与弥尔顿、蒲柏不无相似之处的诗歌改革。那是一种复辟，复辟的是英国自从文艺复兴以来始终都在反对的东西：罗马。

由于怀念某种精神秩序，《荒原》中的形象和节奏，都拒绝类比相似原则。代替这种原则的是联想，这种破坏意识一致的原则。系统地采用这种手法是艾略特最伟大的功绩之一。基督教价值观念的世界消失之后——这种价值观念的核心，恰恰是天堂、人间、地狱的万物类比和共通原则——人类，除了在思想上、形象上存在偶尔的、意外的联系之外，没有任何别的东西。现代世界失去了意义，而这种迷失方向最无情的证明，便是联想的无意识化，也即联想不受任何精神的或宇宙的节奏的支配，而完全听其自然。所有这一切纷乱的片断和遗迹，对一个依照罗马教会的价值观念组织起来的神学世界而言，构成了对立面。现代人，即是艾略特作品中的人物，一切与他格格不入，而他也不与任何东西认同。那是一种否定一切类比和共通的例外。人不是树，不是花草，不是飞禽，他独自在创造过程中。当你接触到一个人体，那你并没有接触到一个天体，如诺瓦利斯所想说的那样，而是进入了一座回音长廊。没有任何作品比这篇诗更少浪漫主义色彩，更少英国色彩。《荒原》的补偿物是《神曲》，而其最近的先驱则是《恶之花》。难道还需要补充说，波德莱尔这本书原名叫《净冥》，而《荒原》，在艾略特的世界里，据作者本人声称，不是地狱，而是炼狱？

庞德，是艾略特的导师，《荒原》中的“同时主义”，这种手法在

---

① 原注：见《T·S·艾略特，对其作品的研究》，塞弗尔·汉兹著，伦敦，1948。

《诗集》中曾大量地予以采用。面对现代危机，两位诗人将目光转向过去，并将历史现实化：一切时代都成为当前这个时代。但是，艾略特实际上是想恢复和重建基督时代；而庞德利用过去是将其当作未来的另一种。他的世界失去中心后，他就投身于一切冒险。和艾略特不同，他是个反动者，但不保守。事实上，庞德从未停止过成为美国人，而且是惠特曼名副其实的后继者，也即，是个乌托邦的儿子。因此，价值与未来在他看来是同义词：凡包含某种未来保证者皆有价值。一切刚刚诞生并仍然闪烁着远非现在的湿润光华的东西都是有价值的。《诗经》和阿尔诺的诗，恰恰惟其如此古老，所以又是崭新的：刚刚从地下被挖掘出来，因而是陌生。对庞德来说，历史是直线运动，而不是循环运动。如果说，他和奥德修斯一齐上船出航，那也不是为了返回伊塔克，而是出于对历史空间的渴望：朝着未来向前，永远向前。庞德的博学，好似一场远征之后的盛宴，而艾略特的博学，则是寻找能赋于历史以意义、赋于运动以不变的楷模。庞德是以一种盗墓者的英雄气概汇集前人作品中的情节、典故，而艾略特则是以收集溺水者遗物的态度整理这些东西。前者的作品，仿佛一次也许不会将我们带往任何地方的旅行，而艾略特的作品，则像是在寻找故居。

庞德酷爱伟大的古典文明，或者说，酷爱某些他认为，自然不无随心所欲的意味，是典型的时期。《诗集》，是某些典型的时代、名字和作品的现实化，用现代语言讲，是一种“展示”。我们的世界在漫无目的地漂游，我们生活在暴力、谎言、投机倒把、粗俗的统治下，因为我们是从往昔这个机体上被肢解下来的。庞德向我们推荐一种传统：孔夫子、马拉特斯达、亚当斯、奥德修斯……事实是，他向我们提供的是如此众多又如此不同的传统，因为他本人并不具有任何传统。因此，他从普罗旺斯诗到中国诗，从索福克莱斯到弗罗贝尼乌斯[①]，无所不包。他的全部作品就是一场充满激情的、旨在寻找他和他的国家所失去的那个传统的运动。然而，那个传统并不存在于过去，而美国真正的传统，根据惠特曼作品中所指出的，是将来：志同道合者的自由社会、民主的新耶路撒冷。美国没有失去任何过去，她

① 此处当指德国的探险家、人种学家弗罗贝尼乌斯（1873—1938），他对人种学的研究首先采用文化历史方法。

失去的是她的未来。这个国家的缔造者们所制定的伟大历史计划，由于金融寡头、帝国主义、信奉为行动而行动以及憎恨思想，而遭到了破坏。庞德转向了历史，向书本以及伟大文明的化石寻找答案。如果说，他在这些无垠的坟地里迷失了方向，那是因为他缺乏一个向导：一种中心的传统。清教徒遗产，正如艾略特清楚地看到的，不可能成为一座桥梁：因为其本身是和西方脱节的、背离的。

面对他祖国的无度，庞德试图寻觅某个尺度——没有意识到他本人同样也是无度的。《诗集》的英雄，既不是始终能把握自己的、足智多谋的尤利西斯，又不是深谙中庸之道的孔老夫子，而是一个狂热、冲动、刻薄的人，一个集唯美主义者、预言家和小丑于一身的人。庞德，这个戴着面具的诗人，是古老的浪漫主义传统的英雄的化身。《诗集》之前的那部作品之取名为《假面》——拉丁面具，也就绝非偶然了。在这本包含有若干本世纪最优美诗作的书中，庞德成了贝特朗（博恩的）、普罗佩提乌斯[①]和李白——但向来依然是艾斯拉·庞德。还是这个人物，面部蒙上了一系列奇妙的面具，穿透过了《诗集》那些既浑沌又光辉、充满着透明的抒情和晦涩难懂语句的篇章。这部作品，作为世界和历史的形象，尚缺乏重心；然而，其人物倒是一个有重心的形象。他是真实的，尽管他活动在一个非真实的舞台上。《诗集》的主题不是城市，也不是集体健康，而是有关孤独的诗人本身的受难、定罪、幻化的古老历史。这是英语，或许也是西方世界最后一部伟大的浪漫主义诗作。庞德的诗，与荷马、维吉尼亚、但丁、歌德，或许甚至与普罗佩提乌斯、克维多和波德莱尔都不在同一层次，不可相提并论。他的诗，同英美传统的大作家一样，古怪、不谐和、亲切，同时融于一体。对我们拉丁民族来说，读庞德的诗，是如此地惊叹和兴奋，就如同他读洛佩·德·维加以及龙萨的作品时的感受一样。

撒克逊人是西方的背弃者，他们最具有意义的作品，就我们的文明——拉丁—日耳曼文明的核心传统而言，是离心的。与庞德和艾略特——离经叛道的离经叛道者、徒劳寻找地中海正统的异教徒——不同，叶芝从来不反对他的传统。古怪的、不寻常的思想和诗学的影响

---

① 普罗佩提乌斯（约公元前50—约公元前15），古罗马诗人。

没有使他抛弃，反而使他加强了自己浪漫主义的核心。爱尔兰神话、印度神秘主义、法国象征主义，均是色彩和目的相似的影响。所有这些流派都肯定在人类和自然之间存在最根本的认同，它们都宣称是基督和罗马时代之前某种业已消失了的传统和智慧的继承者；在所有这些流派中，总之，都反映了同一个充斥着惟有诗人才能识读的符号的天堂。类比是诗人的语言，类比就是节奏。叶芝继续的是布莱克的路线，艾略特则标志着节奏的另一个时代。在前者，胜利的是节奏的价值，而在后者，胜利的是概念的价值。一个创造或复活神话，是本来意义上的诗人。另一个则利用古老的神话来揭示现代人的状况。

结论：庞德、艾略特、华莱士、史蒂文斯、卡明斯和 M. 穆尔的诗歌改革可看作是英语诗的一次拉丁化。有意思的是所有这些诗人都出生在美国。这同一现象，不久前，产生在拉丁美洲：同美国诗人一样——他们的欧洲祖籍令他们忆起英国诗歌——西班牙美洲的“现代主义”作家，重新弘扬在西班牙本土业已丢弃和破坏的西班牙诗歌的欧洲传统。大多数英美作品都试图领悟重音诗与格律诗、节奏与论述、类比与分析之间的对立，或者为创造一种世界性的诗的语言（如庞德、艾略特、史蒂文斯），或者为了欧洲的先锋派美国化（如卡明斯，威廉·卡洛斯·威廉姆斯）。前者在欧洲传统中觅寻某种古典主义，后者，觅寻的是反传统。威廉·卡洛斯·威廉姆斯曾打算重新征服“美语”，自惠特曼时代始，这个神话就一而再、再而三地在英语美洲文学中出现。如果说，威廉姆斯的诗，在某种程度上是向惠特曼回归，那应该补充说，那也是一个在欧洲先锋派眼里的惠特曼。同样，也可以这么来评价在最近 15 或 20 年间追随威廉姆斯的那些诗人。这个似是而非的怪异插曲是很有典型意义的；欧洲诗人，尤其是法国诗人，过去把惠特曼——无论就其自由体诗还是就其激动的秉性——看作是个预言家，是个反叛格律诗的模范，今天英国和英语美洲国家的年轻诗人却主要在法国先锋派（超现实主义和达达主义、其次在其他的流派——在德国的表现主义、俄国的未来主义和在某些拉丁美洲和西班牙诗人——中寻觅当年欧洲人在惠特曼作品中寻找的东西。处于当代英语美洲诗另一端的W·H·奥登、约翰·伯利曼和罗伯特·洛厄尔也将目光转向欧洲，然而，他们在那儿寻找的，既然不是一种徒劳的妥协，那就是一种根源。某种，按照他们的观点，欧洲

本身业已失去的标准的根源。

叙述至此，似乎已无必要细论现代法国诗的发展。略提几件富有特点的事也许就足以说明问题。首先，德国浪漫主义的存在，与其说是原来意义上的影响，不如说是一种酵母。尽管波德莱尔和象征主义的许多思想在诺瓦利斯和其他德国诗人和哲学家身上有所反映，不过，那不是一种借贷，而是一种刺激。德国成为一种精神的氛围。但是，有些情况下，也确有移植。奈瓦尔不仅翻译还模仿歌德以及若干二流浪漫主义作家的作品；《幻景》中的一首（阿波罗神殿）就直接取材于《迷娘》：你认识这块土地吗？那里柠檬花盛开……歌德的抒情诗变成一首深奥的十四行诗，成为一座真正的庙堂（就奈瓦尔而言：举行接受仪式和祭献的场所）。美国诗歌的贡献同样是基本的。德国人提供给法国的是一个世界的形象和一种象征哲学，英国人，提供的是一个神话：一个如刚出土的诗人，在与人类和星体斗争。尔后，波德莱尔将发现爱伦·坡。这个发现本身即是个创造。不幸，可以构成一种美，在这种美里，例外、不正规的美反倒是真正的规律。波德莱尔——爱伦·坡，这个古怪的诗人就这样破坏了古典主义的伦理和玄学基础。相反，除非作为遗迹插图或风景画，意大利和西班牙都消失了，在 16 和 17 世纪曾起决定性作用的西班牙的影响，在 19 世纪已不复存在：洛特雷阿蒙在《诗集》中顺便提到过索里利亚（他读过索里利亚的作品吗？），而雨果则声称喜欢我们的民谣。这种冷漠态度是显而易见的，如果设想一下西班牙文学——尤其是卡尔德隆——曾经对德国和英国的浪漫主义产生过深刻影响这个事实。我怀疑，之所以产生这些截然相反的态度，是由于下列原因：德国人和英国人在巴罗克式的西班牙人身上看到了他们自身的古怪存在的理由，而法国诗人却在寻找某种不是西班牙而是德国能够提供的东西：一种与其传统背道而驰的诗的原则。

德国的影响——强调梦幻和现实的共通，坚持将大自然视作充满符号的书——不可能局限于思想领域。如果说，语言是宇宙的复制品，那末精神经历的背景也就是语言。雨果是首先起来反对正音法的人。他在将亚历山大体诗变得比较灵活之时，是在为自由体诗的出现作着准备。但是由于语言本身的特性，诗歌改革不可能存在于某种诗歌体系的改变。这种改变，再说，过去不可能，现在也不可能。可以

在诗句的内部增加停顿，以及采用跨行：重音诗歌总会缺乏节奏基础。法语自由体诗区别于其他语言的，是它由不同的音节单元组成，而不是由不同的节奏单位组成。因此，克洛代尔求助于近似韵，而圣琼·佩斯则采用内部韵和叠韵。由此可见，诗歌改革一直存在于诗和散文的互相交流中。法国现代诗是与浪漫主义散文同时诞生的，其先驱者则是卢梭和夏多勃里昂。散文不再是理性的奴仆，而变成感性的挚友。其节奏服从于心房的博动和想象的跳跃。不久，散文就变成了诗。类比原则支配着《海月水母》的世界；A·贝特朗和波德莱尔的散文最后导致《彩灯》中那一系列令人眼花缭乱的幻象。形象使散文作为叙述性或描写性文体脱颖而出。洛特雷阿蒙最后结束了论证和论述的废墟。对诗歌的报复从来没有如此彻底过。终于为下列这些作品开拓了道路：《奈达》、《巴黎的乡人》……诗则以另一种方法受益。第一个接受散文因素的是雨果，随后是波德莱尔，但更清醒，更有理智。那不是节奏改革，而是引入一个异体——幽默、讽喻，灵活的停顿——旨在打破音节的陈习。诗的平铺直叙的出现，构成一种停顿，思想上的停顿、情绪上的休止，其功能在于造成一种无规律。激情美学，例外哲学。紧接着便是大众诗歌，尤其是，自由体诗。只是，由于上述的原因，自由体诗的发展可能性才受到限制。艾略特发觉，在拉弗格手中，自由体诗无非是传统的亚历山大体诗的一种缩约和扭曲。一度，他似乎觉得不可能比散文诗和自由体诗走得更远。进程到此已告结束。然而，1897 年，在逝世前一年，马拉美在一份杂志上发表了《骰子一掷绝不会破坏偶然性》。

首先令人惊讶的是诗作字体的安排。用不同字号和不同字体——斜体、黑体、大写体——印成的单词，相互间组合或拆开的方式，虽还不至用随心所欲来形容，但无论在诗还是散文的创作中确实是不寻常的。给人的感觉，似乎是面对一幅广告宣传牌。马拉美把这种布局比作乐谱："印刷字体的不同……是向口头传播者指出其中的重点。"同时，他指出，这并非专指诗句——"正规的音响特点"——也指"理念的各个棱镜侧面"。音乐是用来理解的，而不是用耳朵看听的；但这种理解需用内在的感觉器官来听，来看。理念，不是理性的对象，而是诗通过一系列瞬息即逝的形态，也即通过一种时序向我们揭示的一个现实。理念，始终与其本身一样，不可能整体被观照，因为

人是时间，是永恒的运动：我们所看到的、听到的、无非是理念通过诗的多棱镜折射出的各个侧面。我们的感知是局部的、渐进的。此外，还具有共时性：视觉的（由内容激起的形象）、听觉的（印刷：默涌）和精神的（直感的、概念的、情感的意义）。

接着，在诗的前言中，诗人向我们坦率地说，就其创作灵感而言，在音乐会上听到音乐并不陌生。为使这个断言更完整，他又补充说他的诗，犹如交响乐为声乐开拓了一个品种，为古老的诗，开创了一个品种。这种新的形式，他暗示，将用来表现纯想象的主题和理智的主题，而传统诗歌将继续属于激情和幻想的领地。

最后，他给予我们一个重要的意见：他的诗是一次尝试，谋求将“特殊的追求与我们时代的需要，即自由体诗和散文诗结合起来”。

尽管马拉美的影响在现代诗歌史，无论是法国国内或国外，是主要的，我不认为他这首诗为诗歌创作开辟的所有道路都得到了全面的开发。也许在本世纪后半叶，由于文字有声复制工具日臻完善，由马拉美所开创的诗歌形式会得到充分的发展。西方诗歌原是与音乐一齐诞生的，随后，两种艺术才彼此分开，并且每当有人想将它们再度结合起来时，结果往往不是争执不已，就是文字被声音所吸收。因此，我不想在两者间建立联盟。诗歌自有它自已的音乐：文字。而这种音乐，根据马拉美向我们展示的，远比传统的诗和散文的音乐要宽广。阿波利内尔以一种多少带有概括的口吻，但相当清醒地断言书本的日子已屈指可数：“活版印刷将光辉地结束它的使命。电影、录音等新型复制手段的曙光开始出现了。”我不相信关于文字书写末日的说法，我认为诗将日益趋于变成乐谱。诗终将重新成为口头的文字。

《骰子一掷》结束了一个时代——真正象征主义诗歌的时代——，同时也开创了另一个时代——当代诗歌的时代。由《骰子一掷》引入两条道路：其一，从阿波利内尔到超现实主义；其二，从克洛代尔到圣——琼，佩斯。这个周期并没有结束，勒内·夏尔、弗朗西斯·蓬热、伊夫·博纳富瓦的诗就是从散文与诗、自省与歌之间的摩擦，结合、离异中吸取养分的。由于马拉美的缘故，法语，虽然节奏贫乏，仍然得以在这半个世纪里发展了德国浪漫主义可能包含的各种可能性。与此同时，通过一条与英国诗歌不同的道路，但激烈程度不相上下，语言——自我反省的语言，成了其诗歌的意识。总之，法国诗歌

粉碎了散文虚幻的结构，并向我们表明句法是建立在深渊的基础上的。传统上称之为“法兰西精神”的东西；分析、思辨、道德沉思、讽喻、心理学等等，都遭到了摧毁。本世纪最深刻的诗歌反叛就是发生在思辨精神几乎完全占有了语言，以致似乎语言被剥夺了一切产生节奏的能力。在一个崇尚理性的民族的中心，突然涌出一群林立的形象，一队新的骑兵，全面装备着带毒的武器。距离德国浪漫主义 100 年后，诗又重新回到同样的边境来作战。这场反叛，矛头所向是法国诗歌：反对音节诗和诗化的思辨。

西班牙语诗，以一种远比法语诗和英语诗完善的方式将重音诗和音节诗结合起来，与这些语言所形成的各个极端保持等距离。佩德罗·恩里盖斯·乌雷尼亚将西班牙语诗分为两大流派：格律诗——具有固定音节和韵律格式的诗体，其中，每个诗句都由一定数量的音节组成——和非格律诗，在这些诗中，音节的数量不及重音的节奏点来得重要。即使在最纯粹的音节诗中，重音也是具有决定意义的，没有它，就无所谓西班牙语诗。由于西班牙语的格律，实际上并不要求固定不变的重读，所以韵律的自由度很宽，甚至，连最严格的十一音节诗，也允许多种多样的节奏点：在第四和第八音节，在第六音节；在第四和第七音节，在第四音节，在第五音节。再说，还有诸如由于重音落在倒数第三音节和最后一个音节引起音节值的变化，以及二重元音分隔、元音连续等其它能改变音节数量的手段。其实，真正地说，并不是两个各自独立的体系，而是一个潮流，在其间，音节诗和重音诗既互相对立，互相排斥，又互相取代，互相融合。

格律诗和节奏诗在西班牙语内部展开的斗争的表现形式不同于形象与概念之间的对抗。在我们中间，二重性表现为趋向于历史和倾向于歌咏。西班牙语诗句，不管其长短如何，都是重音——舞步——和音节数的结合。这支由两个对立面——一个是舞蹈，另一个是线性叙述——互相结合的军队，在大踏步地前进，如果用军事术语来表达的话。我们的传统诗，八音节诗，是一种骑兵诗体，适用于纵马征战，但也适用于跳舞。这同样的二重性也可以在长格律诗，如十一音节诗和亚历山大诗体中见到，这两种诗体，既可供贝赛奥和埃尔西亚用以叙事，又可供圣胡安和达里奥用于歌咏。我们的韵律介于舞蹈与奔马之间，因此，我们的诗也就在歌谣和神的颂歌之间活动。西班牙语诗

天生就易于客观、准确、朴素地叙述英雄业绩和日常生活。当人们说我们史诗的区别性特征是现实主义时，是否发现这朴素的现实主义——唯其如此，它与现代的现实主义本质迥异，始终是理智的和思想的——恰恰与西班牙语的节奏相吻合呢？八音节诗、亚历山大体诗等这类具有男性气质的诗，表现出一种对编年史和故事强烈的偏爱。歌谣体始终将我们引向叙述。即使在八音节诗的节奏推动下形成的所谓“纯诗歌”的鼎盛时期，加西亚·洛尔卡仍不惜回到轶事的叙述上，不怕陷入琐事的描述。因为，如采用格律不规则的诗体，这些故事和形象就将会失去其价值。阿隆索·雷耶斯在翻译《伊利亚特》时，就别无选择，只能采用亚历山大诗体的形式。相反，从巴勃罗·聂鲁达的《漫歌》中那些长诗来看，当我们的诗人企图用自由体诗来叙事时，往往归于失败。（但在另一些场合，如在《在马丘·碧丘之巅》一诗中却是完全成功的，不过，那首诗既不是描写，也不是叙事，而是歌咏。）当聂鲁达试图为其创作史诗的计划创造某种六步韵诗体时，同样也遭到了失败。如果考虑到我们中世纪的史诗并非格律诗，而且音节诗是在 15 世纪才始于抒情诗时，这种情况不能不是奇怪的。无论如何，重读韵律表现了我们对优美、潇洒，更深刻地是对舞蹈激情的热爱。西班牙语韵律导致我们将人视作狂热的生灵，同时又视作低级社会与高级社会的接合部。最后一个音节重读、倒数第二个音节重读、倒数第三个音节重读、倒数第四个音节重读——犹如击鼓声、拍掌声、欢呼声、号角声：西班牙语诗是哈拉纳舞、丧葬舞、色情舞和神秘舞。几乎我们所有的诗，包括神秘诗在内，都可以歌，可以舞，犹如常言所说，苏格拉底前的哲学家都跳舞。

这个二重性说明了我们的诗中何以有丰富的对句和对比。如果说巴罗克主义是生动的、明暗相间的游戏，是这个与那个之间强烈的对抗，那末，我们生来就注定是语言的巴罗克主义者。在语言本身，在其萌芽状态时，就存在着我们全部的矛盾；神秘主义者的现实主义和流浪汉的神秘主义。不过，要述说我们传统中这两条孪生的、对立的支脉，会是冗长而令人厌倦的。那末，贡戈拉又如何呢？他是个视觉诗人，没有任何东西比他创造的形象更生动，同时，也没有任何东西比他创造的形象更不适宜于眼睛：因为光线亮得刺眼。这个二重性在他的每一首诗里都在斗争，并驱使诗人拿他的诗作赌注，不惜一切代

价去创造一个犹如握紧的拳头那样封闭的形象。这就是我们古典作家的矛盾、决心和勇气。这也就是他们何以会陷于精雕细刻、追求效果、洋洋自得以及永远留连于优雅这座城堡的回廊里，如果他足够聪慧的话。但是，有时，斗争也会停止，并涌现出一些透明的诗作，在这些作品里，一切都得到平衡和协调：

清澄纯净的水流，
在水中将你们注视的树丛……

重音、清辅音、元音奇迹般地结合在一起。语言披上了从未有过的华服和光采。一切都变了模样，一切都在若干重音的驱动下，轻轻滑动，翩翩起舞或展翅翱翔。西班牙语诗，犹如旧鞋安上了马刺，但同样也安上了翅膀。节奏的表现力是如此巨大，以至有时候，只要运用若干有声音的要素，就足以使诗产生华光，就如在圣胡安·德·拉·克鲁斯下列这脍炙人口、令人着迷的诗句：

Un no sé qué que quedan balbuciend。[①]

魅力的表现方式不同于形象，也不同于思想或概念。它，确确实实是，难以形容地表现难以形容。语言，轻易地达到了其压力的顶端。诗，表达的是不可表达之物。它就像一个没说什么却又说了一切的口吃者，一个劲儿地重复一个可怜的声音，纯节奏。不妨将这句诗同艾略特《荒原》中的诗作个比较，他也企图表现这同样的词语的既丰富又空虚的魅力：英国诗人求助的却是一段梵语的引文。神圣的东西——或者，至少，某种与神的亲切感——既亲近又敬畏的感情——似乎在我们的语言中体现得比其他语言更自然。同样的，布莱克的《无辜的预兆》描述了西班牙语从来不曾，也许永远不会描述的东西。

散文受这种持续不断的矛盾的影响远比诗严重。这是不难理解的；对诗来说，这种矛盾最终以形象的胜利而告终，形象将两个对立面拥抱在一起，而不消灭任何一方。然而，概念正相反，却不得不在

---

① 西语，原意为“我不知道是什么，结结巴巴地说”。

两个敌对的势力间挣扎。因此，西班牙语散文在叙述文体上获得胜利，长于描写而不擅论理。句子在逗号和括号间拉长；如果我们用句号把句子点断，整段文字就会变成一连串的射击，变成断断续续、不住喘息的话语，而长蛇般的句子就会裂成碎片四处飞溅。有时，为了使长篇叙述不至单调乏味，我们就求助于形象。这时，论述就变得摇摆不定，话语就开始跳起舞来。我们接触到诗的边缘，或者更经常地，触及到演说文体的边缘。只有回到具体化，回到肉体和灵魂的眼睛能够感受到的物体，散文才会恢复平衡。小说家、编年史家、神学家或神秘主义者，一切伟大的西班牙语散文家都叙述、讲述、描述，舍弃意念，追求形象，抛弃概念。甚至象奥尔特加——加塞特这样一位哲学家也创造了一种不回避塑造形象的散文。太阳般的散文，思想在正午的阳光下列队，美丽的物体在透明而回响的空气中展现，那是专适宜于目光和雕塑的高原的空气。思想从未这样优美潇洒地活动过："有些思想的风格是舞蹈的风格。"语言的本质有助于尖端的、孤独的和离心的天才的诞生。与在法国发生的情况相反，在我们中间，大多数写得欠佳，可唱得绝好。甚至在大作家中间，散文与诗的界限也是模糊不清的。在西班牙语里，有的是艺术意义上的散文，也即在散文家巴列——因克兰是个伟大的诗人这样意义上的散文，而没有直义上的散文：演说、论文。

每当出现一个伟大的散文家，语言就获得一次新生。随之，也就开始一种新的传统。这样，散文就倾向于与诗融为一体，倾向于自己就成为诗。而诗，却相反，不能依靠西班牙语散文。这在现代是唯一的情况。当代欧洲诗歌，如果没有研究评论引导它、陪伴它、发展它，其存在是不可思议的，也许安东尼奥·马查多是个例外。但是，在他的诗歌理论——至少在我认为是他思想的核心——与诗歌创作之间是有脱节的。面对"现代主义"诗人的象征主义和先锋派的形象，马查多表现出同样的含蓄，而面对这最后一个运动的经验，他的看法是严厉的，不可理解的。他对这些倾向的反对，导致他返回传统歌谣的方式。相反，他对诗歌的思考却是完完全全现代的，而且甚至超越了他的时代。诗，如果是什么的话，那就是对"生命最根本的异质性"、情欲、"另一个自我"的揭示，我们应把这个主要的直觉归功于散文作家，而不是归功于诗人。要在他们的诗里寻找这种"非我"或

令我们惊奇的幻象将是徒劳的。在他们作品中，揭示是作为思想，而不是作为现实出现的，我想说的是，没有导致产生一种体现我们的、“非我”的语言。因此，在他们的诗歌创作中，没有产生结果。

在许多年里，不可违背的新古典主义的威信阻止了对我们中世纪的诗歌作出一个正确的评价。非格律诗似乎是初学者结结巴巴和毫无把握的习作。我们的史诗民歌中出现的长短不一的韵律被视作诗人笨拙的产物，尽管行家们注意到有某种趋于“格律”的倾向。我认为这种趋于格律的倾向是现代的一个发明，无论是诗人还是听众，都没有听出什么“非格律”，倒是非常明显地感到它们具有深刻的、完整的韵律和想象力。此外，我不认为我们真正理解这些诗是如何构筑的。人们时常忘记不仅我们的思想方法和生活方式与我们的祖先不同，而且，我们听和看的方法也和他们不同。格律诗的高峰约始于中世纪末期。然而，格律诗的采用并没有使重音诗销声匿迹，因为，诚如上面已说过的，它们并不属于截然不同的体系，而只是同一潮流内部的两种倾向。自从 16 世纪意大利诗歌取得胜利后，仅仅在两个时期里，天平倾向于非韵律诗：浪漫主义时期和现代。在前一个时期表现得羞羞答答，而在后一个时期，则堂而皇之。现代又分为两个时期：法国帕尔纳斯派和象征主义影响处于鼎盛状态的“现代主义”时代和当代。在这两个时代，西班牙美洲的诗人都成了改革的开创者，而在这两个时代，西班牙本土的评论界都谴责了西班牙美洲人的所谓“思想上的法国影响”，但后来又都承认这些引进和创新，同样是，而且更是对西班牙语表达能力的重新发现。

“现代主义”运动，在美洲，始于 1885 年，终于第一次世界大战期间。在西班牙，其开始和结束的时间都较晚些。法国的影响是占统治地位的。其次，起影响作用的还有两个美国诗人（爱伦·坡和惠特曼）和一个葡萄牙诗人（欧亨尼奥·德·卡斯特罗）。雨果和韦莱纳，尤其是后者，成为鲁文·达里奥的主神。他还有另外一些崇拜的神。在他的诗集《奇异者》（1896 年）里，他提供了一系列他对所崇拜或感兴趣的诗人的印象和研究：波德莱尔、勒孔特·德·李勒、莫雷亚斯、V. 亚当、卡斯特罗、爱伦·坡和古巴诗人何塞·马蒂——唯一的西班牙语作家。……达里奥讲到兰波、马拉美，还读到洛特雷亚蒙，这可以算作新鲜事。对迪卡斯的研究也是法国境外的第一篇，而

在法国，如果我没记错的话，在此前，仅仅发表过莱昂·布鲁瓦和雷米·德·古尔蒙的文章。现代主义的诗论，揭去蒙在上面的时代的掩饰物，介于戈蒂耶的雕塑理想和象征主义音乐之间：我追求一种我的风格找不到的方法，达里奥说，而我找到的只是逃逸而去的词语……和伟大的白天鹅脖子一般的问号。宇宙的蓝色单元存在于节奏中。在海螺号中，诗人听到深沉的涛声和神秘的风声，海螺的形状如心脏。现代主义诗人的诗的联想方法，有时实在是癖好，是心理学上的联觉。音乐与色彩的对应，节奏与理想的对应，感觉世界与无形现实押韵。而在其中心，是女人：性的玫瑰微微开放，将存在的一切激荡。倾听造化的节奏——然而，同时看到它、摸到它——以便在世界、感觉、心灵之间构筑一座桥梁：这就是诗人的使命。

他们关注的中心是诗的音乐，这再自然不过了。理论伴随着实践。除了达里奥、迪亚斯·米龙、瓦伦西亚和运动的其他代表人物的无数宣言外，有两位诗人写了整本书来讨论这个题目，他们是秘鲁作家曼努埃尔·贡萨莱斯·普拉达和玻利维亚作家里卡多·海梅斯·弗雷依雷。两人都认为，诗的核心是节奏单元而不是音节。他们的研究证实和发展了委内瑞拉作家安德列斯·贝约的理论，他在 1835 年就曾指出重读韵律在构成节奏周期的音步的组成中的基本功能。现代主义诗人创造韵律，有的甚至多达 20 音节；也从法语、英语、德语中采用一些韵律；更复苏了许多在西班牙早已被遗忘的韵律，从而，在西班牙语中出现了半自由体诗和自由体诗。在非韵律诗的实验中，法国的影响是比较小的，而更起决定性作用的，依我看，是爱伦·坡、惠特曼和卡斯特罗的影响。在本世纪初，西班牙诗人就接受了这些新鲜的事物。绝大多数诗人对“现代主义”的雕琢诗风很敏感，但注意到该运动真正意义的人并不多。有两个伟大的诗人表现出他们的审慎态度，乌纳穆诺怀有某种不安，而安东尼奥·马查多则带有某种友好的疏远。但是两人都采用了其中许多革新的韵律。胡安·拉蒙·希梅内斯，起初，采用的是这个流派最外在的表现方式，后来，才象鲁文·达里奥的《生命与希望之歌》一样，尽管带着某种对“内心”语言更具信心的本能，从诗中剔除了无用的修饰，而尝试一种人们称之为“赤裸”，而我更愿称之为“本质”的诗。

希梅内斯并不拒绝“现代主义”，他接受其深刻的意识。在其创

作的第二、第三阶段，采用的传统的短韵诗体和“现代主义”的半自由体诗和自由体诗。他诗歌创作的发展过程与叶芝颇有些相似。他们两人都受到法国象征主义诗人及其追随者（英国的和西班牙美洲的）的影响；他俩都受益于那些追随者的教训（叶芝，较慷慨，承认自己得益于庞德；希梅内斯则诋毁纪廉、加西亚·洛尔卡和塞尔努达）；两人开始都致力于创作一种风格雕琢夸饰的诗，后来诗风才渐渐变得活泼清新，两人都是到了晚年才创作出各自最杰出的诗篇。他俩走向生命终点的历程恰是他们诗歌创作走向青春的历程。希梅内斯的诗歌创作经历许多变化，但他始终忠于他自己。没有演变，有的只是成熟、成长。他具有一种内聚力，就仿佛树，虽有变化，但不移动位置。他没有成为象征主义诗人；那是西班牙语意义上的象征主义。我这么说，并非我的独创，他本人就多次这么说过。评论界坚持把第二、第三阶段的希梅内斯视作“现代主义”的对立面，可是，既然他将世界上象征主义的表现形式最彻底，我愿加一句，最自然地予以运用，怎么可能是对立面呢？他逝世前几年，创作了长诗《空间》，那是对他诗歌创作生涯的总结和批判。他面对佛罗里达的赤道风光（以及面对所有他亲眼目睹或预感到的风光），他是在自言自语，还是在与树群倾谈？希梅内斯第一次，或许也是最后一次感悟到大自然无一含义的沉寂，或者，莫非人类的语言仅仅是空气和声音？诗人的使命，他告诉我们，不是拯救人类，而是拯救世界；为它命名。《空间》是现代诗人意识的产物，随着这经典作品的诞生，伟大的天鹅在达里奥青年时期为他划的问号，至此圆满地结束。

“现代主义”也为散文与诗的互相渗透开辟了道路。出现了口语，以及科技词汇、法语或英语表达法，等等，总之，一切构成文明语言的成分。也出现了幽默、独自、对话、语言“拼贴”。如通常一样，达里奥是始作俑者。然而，真正的大师是莱奥波尔多·卢贡内斯，我们语言中最伟大的诗人之一（或者应该说，我们最伟大的作家之一）。1909 年，他出版了诗集《伤感的月历》。他就象拉弗格，不过是个放肆的拉弗格，激情不多，可目光敏锐，在其作品中，嘲讽得到发展，甚至变成异乎寻常的、怪诞的幻象。世界仿佛被一具从布宜诺斯艾利斯的小窗户里伸出的望远镜观察着。荒芜的是月球谷地。南美洲广袤的平原从阳台上进来，犹如一幅皱巴巴的台布铺在诗人的桌子上。墨

西哥诗人洛佩斯·贝拉尔德接受了卢贡内斯残忍的美学观，并加以改造。他是第一个真正倾听到人们的讲话，并在那含混不清的喃喃低语声中感觉到节奏的涛声和时代的音乐的诗人。洛佩斯·贝拉尔德的独白是令人不安的，因为它由两个声音组成："另一个"，我们的复制品和我们的陌生人，终于出现在诗中。约在同一时期，希梅内斯和马查多，同时宣布要返回到"大众语言"。他们与西班牙美洲诗人的区别是明显的。"人民的语言"，这个源自赫尔德[①]的模糊概念，与本世纪确实在城市里所使用的语言并不是一码事。前者是对过去的一种怀念，是一种文学遗产，其典范即是传统歌谣，而后者是一种活生生的，现时的真实：它存在于诗歌中恰恰是作为与歌谣决裂的表现。歌谣是已经度量的时间，而口语则是现实时间的反映，是间断性。在西班牙，只是在大约 1930 年，一位不怎么著名的诗人何塞·莫雷诺·维亚发现了口语所拥有的诗的表现力。

洛佩斯·贝拉尔德将我们引向了当代诗的大门，而为我们打开大门的不是他，而是维森特·维多夫罗。随"豪华之鸟"维多夫罗同来的，有阿波利奈尔和勒韦尔迪。形象重新插上了翅膀。这位智利诗人在美洲和西班牙的影响很大，大而且有争议。这后一点有损于对他作品的评价。关于他的传说，使他的作品黯然失色。这是不公正的，《阿尔塔佐尔》是一首诗，一首伟大的诗，在诗中，诗的飞行变成了向"自我灵魂深处"的坠落，向真空飞速的浸入。维森特·维多夫罗，这个"遗忘王国的公民"；从如此高的地方俯视，一切都变成了风。既无所不在，又无所在：这是我们诗歌无形的氧气。与这个飞行员相对的是矿工塞萨尔·巴列霍。不无困难地从失眠中硬拽出来的语言，忽而发黑，忽而发红，既是石块又是火炭，也是煤也是灰：在热的作用下，才感到了冷。语言转向了自我。不是书本上的语言，而是大街上的语言，不是大街上的语言，而是空无一人的旅馆客房中的语言。语言与生理机能的合成：白天即将到来，穿上你的衣服。白天即将到来，手中牢牢握住你的大肠……白天即将到来，集中你的注意……今夜你梦见生时一无所有，死时拥有一切……不是城市的诗，

---

① 赫尔德（1744—1803），德国的批评家，哲学家及路德派神学家，是浪漫主义运动的先驱。

而是诗人在城市。饥饿不再作为论说的主题，而是用有气无力和神志不清的口吻直接诉说出来。声音比梦中的响亮。这种饥饿感变成了永不满足的给予和自我分解的欲望：他的尸体充满了世界。

与“现代主义”时代一样，先锋派的两个中心在布宜诺斯艾利斯（博尔赫斯、吉隆多、莫里纳利）和墨西哥（佩利塞尔、比利雅乌鲁蒂亚、戈罗斯蒂萨）。在古巴，出现了穆拉托诗歌：用以歌唱、跳舞和诅咒（尼古拉斯·纪廉、埃米里奥·巴利亚加斯）；在厄瓜多尔，豪尔赫·卡雷拉·安德拉德开创了一项“世界的纪录”（双关语，其诗集也以此命名——译者注），率先塑造了美洲的形象……但是，最出色体现这个时期特点的诗人，当数巴勃罗·聂鲁达。确实，他既多产，但又风格各异，这有损于对他的理解；同样确实的是，他是我们诗人中作品内容最丰富多彩的。先锋派分为两个时期；第一个为维多夫罗时期，约始于 1920 年，是语言和形象的发挥；第二个为聂鲁达时期，约始于 10 年后，是对事物内部的潜心深入。但不是回到地下，而是潜入水流深沉缓慢的大洋。“现代主义”的历史又重演了。这两个智利诗人影响到语言的整个领域，如达里奥当年一样，在西班牙得到了公认。还可以补充一句的是，维多夫罗与聂鲁达就象是一个神话中先锋派达里奥的分身，分别对应于现实中达里奥的两个时期；《世俗的圣歌》，维多夫罗，《生命与希望之歌》，聂鲁达。在西班牙，与以前诗歌的决裂不是那么激烈。首先实现口语和形象的融合的，不是一个韵文诗人而是一个散文诗人：伟大的拉蒙·戈麦斯·德·拉·塞尔纳。1930 年出版了杰拉尔多·迪戈编的选集，向人们介绍了西班牙自 17 世纪以来一大批杰出优秀的诗人：豪尔赫·纪廉，F·加西亚、洛尔卡、拉斐尔·阿尔维蒂、路易斯·塞尔努达、阿莱克桑德雷……我由此打住，因为我不是在写文学史。

我们语言的现代诗是说明散文与诗，节奏与韵律之间关系的又一个例证。描述也许还可以扩展到意大利语，因为其结构同卡斯蒂利亚语（指西班牙语）相仿，或扩大到德语，因为其拥有丰富的节奏。至于西班牙语，值得再重提一下，由于西班牙美洲诗人进行革新而形成的节奏诗歌的高潮，实际上是向西班牙传统诗歌的一次回归。然而，如果没有外来诗歌潮流的影响，尤其是向我们显示了节奏与诗歌形象之间对立关系的法国诗歌的影响，这个回归是不可能出现的。再说一

遍：节奏和形象是不可分隔的。这一长段题外话，将我们引回到出发点，只有形象才能告诉我们，诗——有节奏的句子，怎样才同样是有意义的句子。

沈根发　译

意　象

“Imagen”这个词，像所有的词儿一样，有好些不同的含义。例如，我们谈到阿波罗或者圣母玛利亚的图像或塑像时，意象就意味着胸像或者画像。或者是我们凭想象回忆到的或创造出来的真实或不真实的形象。在这个意义上，这词儿具有心理的含义；意象是想象的产物。这些并非这个词所仅有的几个含义，也不是我们当前感兴趣的方面。那么，应该指出的是，我们用“意象”这个词指的是诗人所运用的所有语言形式、句子或句子群，而把它们组合在一起就能创造出一首诗来。[①] 修辞学把这些语言表达方式分门别类，叫成比喻、明喻、隐喻、文字游戏、形音相近词的运用、象征、借喻、神话、寓言，等等。不管把这些表达方式分开来的差别是什么，所有这些表达方式的共同点是保存词的含义的多样性，而不打破句子或句子群在句法上的统一性。每一个意象——或每一首由众多意象组成的诗——包含着许多矛盾的或不一致的含义，它包容着这些含义，或使之协调而无损各种含义的存在。就这样，圣胡安说了“无声的音乐”这把两个表面上不可调和的说法结合在一起的警句。在这个意义上，悲剧英雄也就是一种意象。例如，安提戈涅是伤心地挣扎于神圣的孝心和人伦准则之间的意象。[②] 阿喀琉斯的愤怒也不单纯，他的愤怒里结合着矛盾的因

---

① 原注：为了避免混淆，罗伯托·贝尔嫩戈建议使用“诗歌表述”(mencionpoetica)这一词语。

② 希腊传说中俄狄甫斯由于命运女神的安排，不知情地与他的母亲乱伦，生下二子二女，安提戈涅为其中之一。俄狄甫斯觉察此事后就弄瞎了自己的眼睛。既是他女儿又是他妹妹的安提戈涅为他带路陪他流放。

素：对帕特洛克罗斯的爱和对普里阿摩斯的怜悯，对光荣牺牲的着迷和对获得长生的渴望。[①] 在塞希斯孟多身上，清醒和幻梦神秘地结合在一起分不开来。[②] 在俄狄甫斯身上结合的，则是自由和命运……意象是人的属性的体现。

凝聚成一个句子或舒展成几千页的史诗、诗剧或抒情诗，无不是使彼此矛盾、互不相关或相距甚远的现实接近或将它们联结的意象。这就是说，它把真实的事物的多样性统一起来。各种概念和科学定律干的也是这桩事。由于理性的归纳，主体与客体——轻的羽毛和重的石头——变成了各种同质的单位。孩子们有一天发现，一千克很重的石头跟一千克羽毛重量相等，自然感到惊奇不已。他们把石头和羽毛归纳成抽象的千克要费点力气。他们觉察到，石头和羽毛舍弃了它们各自存在的方式，变个戏法丧失掉了它们所有的特质和独立性。科学的统一的行动把它们阉割了，使它们萎缩了。诗歌的统一行动不是这样。诗人给万物命名：这是羽毛，那是石头。接着他突然断定说：石头就是羽毛，这个就是那个。意象的各种成份并不丧失其具体的特质，石头依然是石头，粗糙、坚硬、穿不透、在阳光下呈黄色或者沾满苔藓呈绿色，是沉重的石头。羽毛则仍然是羽毛；轻轻的。意象到头来变得违反常情了，因为它违反矛盾的原则，连轻重都不加分辨了。意象说矛盾的事物具有同一性时，违反了我们思维的基本原则。因此，诗歌中意象的现实是并不讲求真实的。诗歌并不说明存在的事物，而是想象可能存在的事物。诗歌的王国不是现实的王国，而是亚里士多德的“不可能的真实”的王国。

尽管我们下了这样不利的断语，诗人们依然顽固地声称，意象反映了存在的事物而并非可能存在的事物。他们还进一步说：意象重新创造事物。有的诗人希望恢复意象在哲学上的尊严，毫不犹豫地寻求辩证逻辑的庇护。事实上，许多意象适合于一个进程的三个环节：石

---

① 阿喀琉斯为希腊神话中特洛伊战争中最英勇的战士。他的亲密战友帕特洛克罗斯被特洛伊国王普里阿摩斯的儿子赫克托尔杀死，他报仇杀死了赫克托尔，但又怜悯普里阿摩斯，答应他赎回赫克托尔的尸体。他得悉神谕，知道他注定要战死，以后果然为特洛伊王子帕里斯所杀。

② 塞希斯孟多，西班牙剧作家加尔德隆的剧本《人生一梦》中的主角，波兰王子，星相学家占卜他长大后其父王巴利西奥将匍伏在他脚下，于是巴利西奥将他囚禁，以后又数度用麻醉品把他弄睡又弄醒，因此他以为清醒时只是作了一场梦。

头是现实的一个环节，羽毛是另一个环节；从二者的冲撞中产生了意象即新的现实。不需要把不可能一一例举的意象例举出来，就知道辩证法不可能囊括全部意象。有时候，第一点吞没了第二点。有时候，第二点又抵销了第一点。要末就不产生第三点，两个因素相互对峙，互不妥协而不可调和。幽默的意象一般属于这后一类：矛盾只能用来说明现实或语言的不可弥补的荒谬性。总之，尽管许多意象按黑格尔的规律展开，但是涉及的几乎总是相似面并非真正的同一。石头和羽毛在辩证的进程中丧失了，让位于第三种现实，它已经既非石头又非羽毛，而是另一种事物了。但是，就有的意象——恰恰是最高级的意象——来说，石头和羽毛依然保持其本来面目：这是这，那是那，而同时这又是那：石头是羽毛，但仍不失其为石头。重的就是轻的。不需要有黑格尔的逻辑所要求的质量转化，就像不需要有科学所要求的量的换算一样。总而言之，对辩证法来说，意象也违反常情并提出了挑战，因为它也违反了思维规律。不能解释存在于我们眼前的事物，真实得像所谓现实的其余部分的事物，这就是能力不足。这种能力不足之所以产生，也许是由于辩证法试图补救逻辑的法则——特别是矛盾法则——，因为越来越可以看到，这些法则不能解释现实的矛盾性，从而陷入危机。“正”不跟“反”同时出现；二者消失让位于一个将二者综合并将其转化的新的肯定。在三个环节的每一个环节中，矛盾法则都居于主导地位。肯定和否定都不作为共时的现实而出现，因为那样就意味着把进程这一概念的本身都取消掉了。辩证逻辑对矛盾法则不予触动，它谴责意象，因为它超出了那个原则。

逻辑家像其他的科学家一样，不能不向自己提出所有学科到一定时候都得向自己提出的关键问题，即叩问它的基础是什么。如果我没弄错的话，伯特兰·罗素[①]的悖论的含义就在于此，而胡塞尔[②]的研究的意义，则处于另一对立的极端。这样，新的逻辑体系就产生了。有的诗人对S·吕帕斯科的研究感兴趣，他阐述了一系列基于他称之为“互补矛盾法则”的命题。吕帕斯科没有去触动矛盾的范畴，但他强调矛盾的相互依存。每一方能在其对方中存在，它直接而又矛盾地

① 罗素（1872—1970），英国哲学家，对西方哲学有深远影响。

② 埃德蒙德·胡塞尔（1859—1938），德国哲学家，作为描述和分析意识的、新方法的现象学创始人。

依赖其对方。A 作为 B 的对立面而存在，A 的每一次变化，必然引起 B 朝相反的方向的一次变化。[①] 否定和肯定，此与彼，石头和羽毛，同时并作为对立面互补的出现。

互补矛盾法则能解释某些意象，可是不能解释所有的意象。其他逻辑体系也许都是这样。但是，诗歌不仅宣称对立物必然活生生地共存，而且它们最后趋于一致。而且这种调和并不意味着要变换或转化每个事物的特性。这种调和的确是一堵西方思想界至今还没打算越过去或穿透过去的墙。从巴门尼德[②]开始，我们的世界一直是“是”与“非”分得清清楚楚的世界。存在就不是不存在。这个第一次的分离——因为这是把存在从太初的混沌中拉出来的分离——构成了我们的思维的基础。在这个概念之上筑起了“清晰分明的思想”的大厦。这个大厦使得西方的历史得以形成，但也把一切想要不遵从这些法则而另辟蹊径去掌握存在的企图打入非法的境地。这样，神秘主义和诗歌就过着一种补充的、地下的、微不足道的生活。这种难受是经常可以感到而又不可言状的。放逐诗歌的恶果越来越明显而惊人；人被发配到宇宙之流之外和他自己的身外去了。那么，现在谁也不能不看到，西方的玄学最终成了唯我论。为了突破这一点，黑格尔回到赫拉克利特[③]去了。他的尝试并没有使我们恢复健康。他那辩证法的水晶城堡终于显得像座明镜的迷宫。胡塞尔重新提出所有的问题，宣称需要“回到事实去”。可是，胡塞尔的唯心主义看来也导向了唯我论。海德格尔[④]回到苏格拉底之前的哲学家们那儿去，向自己提出巴门尼德向他自己提出了的老问题，找到了一个并没有把存在固定下来的答案。我们还不知道海德格尔最后讲了什么，可是知道他想在生存中找到存在的企图碰壁了。现在，根据他最后的一些著作所显露的思想来看，他转向诗歌了。不管他探求所得的结果如何，确切无疑的是，从这个角度来看，西方的历史是一串错误，一条歧路，这是从词语的双

---

① 原注：斯特凡·吕帕斯科《矛盾法则和能量逻辑》

② 巴门尼德（约公元前 515—?），希腊哲学家，认为“一切是一”，杂多的存在物及其变化不过是唯一永恒的存在之现象而已。

③ 赫拉克利特（约公元前 540—480），希腊哲学家，认为对立物之间存在潜在联系，如善与恶、冷与热等等，世界是作为一个相互连贯的体系而存在。

④ 马可·海德格尔（1889—1976），当代德国最有创见的哲学家，存在主义的主要代表。

重意义来说的：我们在世上迷途的同时还疏离了我们自己。得重新开始。

东方思想没有经受对“彼方”、对同时是“是”又是“非”的事物的恐怖。西方世界是“非此即彼”的世界，东方世界是“此和彼”共存的世界，甚至是“此即彼”的世界。在最古老的《奥义书》[①]中，已经不加保留地肯定了相反的事物的同一性：“你是女人。你是男人。你是男孩而又是女孩。你是个老人，拄着拐杖……你是深蓝色的鸟儿和红眼睛的绿鸟儿……你是四季和大海。”[②]《奥义书》（Chandogya）把这番话简括为下列著名公式：“你是那个。”东方的全部思想史就发自这句极古老的话，正像西方的思想史发自巴门尼德的话一样。这是伟大的佛教哲学家和印度教注释家经常进行思索的题目。道家表现出同样的倾向。所有这些理论都一再重复说，这个与那个之间的矛盾，同时是相对的和必然的，而在某个时刻；事物之间就我们看来是排他性的对立会终止。

庄子好似预先评论当代某些理论一般，这样来解释对立物的实用的和相对的性质：“没有事物不是此，没有事物不是彼。此由于彼而存在。这就是此与彼相互依存的道理。生是对死而言的，反之亦然。肯定是对否定而言的，反之亦然。因此，如果依于此，那就得否定彼。但是，此具有肯定和否定两面，还产生它的此与彼。因此，真正的智者弃绝此与彼，而循于道……”[③] 有那么一个点，在那个点上，此与彼、石头和羽毛彼此融合起来了。这一刹那既不居时间之前，也不居其后，既非时间之始，也非其终。它不是出生时或出生前的天堂，也非尘世之外的天国。它不存于顺序的王国，那恰恰是互相对立的王国，而存于每时每刻之中。它就是每时每刻。它就是自生自出、

---

① 《奥义书》，印度教古代吠陀教义的思辨作品，自公元前600年起次第成书，共有108部。

② 原注：《Svetasvatara 奥义书》，见《十三部主要的奥义书》，R·E·体姆泽自梵语，牛津大学出版社，1951年。

③ 此段按西班牙语原文译出，中文原文见《庄子·齐物论》：“物无非彼，物无非易。自彼则不见，自知则知之。故曰：彼出于是，是亦因彼。彼自方生之说也。虽然，方生方死，方死方生，方可方不可，方不可方可，因是因非，因非因是。是以圣人不由，而照之于无，亦因是也。”

导向不断开始的终点的时间本身。它是泉，它是流。在那存在之中——或者不如说在那进行中的存在之中——石头和羽毛、轻和重、生和死、存在，都是同一的，都是一回事。

东方的理论所提供给我们的知识，不能用公式或推理来传达。真理是一种经验，谁都得由自己来求得它。理论给我们指明了道路，可是谁都不能通过旁人来走这条路。因而重要的就是冥思的本领了。学习不仅是要积累知识，而且要求得灵与肉的完美协调。冥思并不教给我们什么，只是帮助我们忘却所有的教导，弃绝所有的知识。经过这样的多番磨炼，我们知道的少了，可是也轻装了，我们可以开始起程，去直视真理的眩晕而空虚的眼色。眩晕是真理的静止，空虚是真理的完美境。黑格尔发现绝对的虚无和充分的存在最后相等之前许多世纪，《奥义书》就把虚无之境说成是与存在相通的瞬息了。“五官清静归于心，心静而不动，方达最高之境。”① 思想就是呼吸。抑制呼吸，阻挡思想之流：造成虚无境界使之广被全身。思想就是呼吸，因为思想和生命不是分割开来的两个世界而是连通器：此即彼。人和世界、思想和存在、存在和现实最后趋于同一，这是人的最古老的信仰，是科学与宗教、魔术与诗歌的根。我们的全部工作就旨在发现这条古老的道路，这条被遗忘了的两个世界互相交通的道路。我们的求索就是要重新发现或验证普遍的相反相成，而这反映了矛盾的事物本来就具有同一性。印度教的密宗受这一原则的启示，认为人的形骸隐合宇宙，是宇宙的形象。各种感官是能量的结，是星系、血脉、神经系统的汇合点。盘坐的躯体的每一个姿式，都是黄道带的一个由元气、血液、光亮三重旋律予以支配的符号。科纳拉克庙②为林木躯干互相缠结、欣欣生长的密林所覆盖：这些躯干也是一个个从其火焰的床榻上升起的太阳，是一颗颗相互联结的星星。石头在燃烧，彼此钟情的各种物质在相互交织。炼丹术中的婚配无异于人的婚配。白居易在一首诗中说；

我在半夜偷偷地看了一眼，

---

① 原注：《奥义书》(Katha)，见前引《十三部主要的奥义书》。
② 科纳拉克是印度奥里萨邦布里县的历史名村，以十三世纪建筑的太阳庙著称。

那两种成分正亲切地搂抱，
姿式是想不到的奇异。
他们夫妇般结成一体，
两条龙似的缠绕在一起。①

按东方的传统来看，真理是个人的经验。因此，严格地说，它也是不可言传的。每个人都必须由自己来开始并重新踏上求索真理的途程。除了从事这项冒险的人以外，谁也不会知道他是不是达到了完满境界，同存在合而为一。知识是不可言谕的。有时候，这种“已知状态”会以哄笑、微笑或似非而是的妙语说出。但是，这种微笑也可能表示：这位信徒什么也没有找到。那么，一切知识都可简化为懂得认识的不可能性。各种典籍不时乐于道出这种含糊其词的妙语来。知识在沉默中获得。道是不可言传和不可名状的。“可以名状的道，不是绝对的道；可以道出的名，不是绝对的名。”② 庄子说，语言由于其本身的性质，不能表示出绝对来。这种困难，同象征逻辑的创造者们劳神苦思而不得其解的困难差不多。“道是不能确定的……知道的人不说。说的人不知道。因此，智者不言施教。”③ 这种对语言的指责，是由于语言不能超越相对的和相互依存的对立的以及此存于彼的世界而来。“世人说他们领会了道理，他们想的是书本。但是，书本是用语言写成的。语言当然有价值。语言的价值在于它蕴藏的含义。然而，这种含义不过是一种想要触及不可能真正通过语言来触及的某种事物的努力罢了。”④ 实际上，含义指向事物，议论事物，但决不可能触及事物。事物处于语言之外。

庄子尽管批评语言，但他并不弃绝语言。主张于悖论和寂静中悟

---

① 原注：阿瑟·韦利《白居易的生平和时代》，伦敦，1949 年。译注：诗系白居易《同微之赠别郭虚舟炼师五十韵》中一段，此处按帕斯所引英文翻译。中文原文是：“中夜偷一窥：二物正訢合，厥状何怪奇！絪缪夫妇体，狎猎鱼龙姿”。

② 《老子道德经》：“道可道，非常道。名可名，非常名。”

③ 《庄子·知北游》，“道不当名……夫知者不言，言者不知，故圣人行不言之教。”本段引文秩序有颠倒，原文“道不当名”见于下面的引文之后。

④ 原注：阿瑟·韦利《道和它的力量。对<道德经>及其在中国思想界的地位的研究》，伦敦，1949 年。译注：《庄子·天道》，“世之所贵道者，书也。书有过语，语有贵也。语之所贵者，意也。意有所随，意之所随者，不可以言传也。

道的佛教禅宗[1]也是这样，但人类语言的两种最高级的创造，能乐剧种和芭蕉的俳句，实有赖于禅宗才得以产生[2]。怎么来解释这种矛盾呢？庄子断言智者“不言施教”。然而，道教不像基督教。它不相信善行，也不相信恶行：一句话，它不相信人能做得了什么。这位中国哲学家所提到的“不言施教”，并不是榜样的教诲，而是一种颇为高于语言的语言，即能说出说不出的话来的话的教诲。尽管庄子没把诗歌看成是一种能超越彼与此的含义，说出不能说出的话来的语言，但是不能把他的推理跟意象、文字游戏和其他诗歌形式区分开来。庄子把诗歌与思想交织到成为一整匹布，一种单一的、不寻常的材料。其他的一些理论也可说是这样。由于有了诗歌的意象：道教、印度教、佛教的思想终于变得可以理解了。庄子解释说，道意味着回归到一种基本的或太初的意识那儿去，在那儿语言的种种有限的含义都不起作用了。他这么说是在玩诗谜般的文字游戏。他说，这种回归到我们本来状态的经验是“进鸟笼而不唱歌”。“樊”是鸟笼和回归；“鸣”是唱歌和命名[3]。这样，这句话也就是说：“回归到名字成为多余的地方去”，到沉默而又昭然的境界、到是与非泯灭的王国去。或者说到名与实合而为一的地方去，到诗歌那命名就是存在的王国去。意象说出不可言传的事情：轻的羽毛是重的石头。需要回头来谈语言，看看意象怎么能说出语言由于其特性看来似乎不能说出的事物。

语言就是含义：这个或那个的含义。羽毛是轻的，石头是重的。轻之所以轻，是对重而言的，黑暗是对光明而言的，等等。所有交往联系的体系，都是处于参照和相对含义的天地之中的。这就构成了一群群具有某种可动性的符号系统。例如，就数字而言，零在左面同零在右面是不一样的：数字按其所处的位置而改变其含义。语言的情况

---

① 禅宗，佛教重要宗派，兴起于中国，明代传入日本，在日本大为兴盛。二十世纪后半叶，欧美也出现了一批禅学团体。

② 能乐，日本古典剧种之一，是一种发展形成于十四纪后半叶至十五世纪初的歌舞剧。俳句，日本古典诗体之一，原为俳谐连歌的第一句，十七世纪诗人松尾芭蕉提倡后始成为独立的诗体。二者都受有禅学影响。

③ 原注：见上引韦利所著书。译注：《庄子·人间世》：颜浦要到卫国去，就此行请教孔子。孔子对他说：“吾语若，若能入其樊而无感其名。入则鸣，不入则止。”也就是说：“我对你说，你到卫国去游其藩内，不要拿虚名来感动卫君。他能听你的话你就说，不听就不说。”

也大致如此，只是其全部活动范围比起其他各种寓意和交往手段的符号要广阔得多罢了。每个词儿都具有好些含义，这些含义彼此或多或少有着联系。这些含义按照词儿在句子中间的位置而定向并确定下来。组成句子的所有的词儿——及与之在一起的各种含义——马上有了一种含义：语句的含义。其他的含义消失了，或淡化了。换一种方式说，就语言本身而言，含义变化的可能性无穷无尽，让语言在一句话里表现出来，变成真正的语言实践，这种可能性就确定下来专有所指了。在散文里，句子的统一是通过含义来达到的，就像一支飞箭似的，它要求构成它的所有的词儿都描准同一目标，朝向同一方向。那么，意象就是一句含义的多样性在其中并不消失的句子。意象把各个词儿的各种含义兼收并蓄并加强其色调，包括其主要的和次要的含义。意象既然包含了两个或更多的含义，那又怎能是单一的，并能抗拒如此多的对立的张力，不致变为十足的胡言乱语呢？有很多的解释。就我们称之为文法的和逻辑的句法而言，把意象解释为对词儿的曲解，那是完全正确的。其他的解释，像加西亚·巴卡在他的《现代逻辑入门》中所引述的那种解释（“两个数字是两个石头”），把意象归结为无意义的话了。但是，意象既不是什么曲解词义，也不是什么无意义的。因此，意象的统一应该具有某种比各个相反的词义所表现出来的表面形式更多的东西，一般来说，应该比所有那些说明不了什么或者简直语无伦次的解释具有更多的东西。如果好些不一致的含义在意象的内部相互冲突的话，那么意象的含义是什么呢？

诗人笔下的意象具有不同层次的含义。首先，这些意象具有真实性：诗人看到或听到了这些意象，它们是他对世界的看法和体会的真正的表现。因此，这是种心理方面的真实，显然跟我们所关注的问题是无关的。其次，这些意象构成一种根据在其本身的客观实际：它们是创造物。贡戈拉[①]笔下的景物并非自然风光，但二者都真实可靠，尽管它们出现在不同的范畴里。它们是两类平行而自成世界的实际。在这种情况下，诗人做了比说真话更多的事情，他创造具有真实性的现实——他自己所体验的现实。诗歌意象具有其独特的逻辑。诗人说

① 路易斯·德·贡戈拉（1561—1627），西班牙大诗人，夸饰主义派诗歌的代表，诗作注重形式美，对西班牙诗坛有很大影响。

水是玻璃或者“胡椒树是柳树的表兄弟”（卡洛斯·佩利塞尔）[1]，谁都不要因此而大惊小怪。但是，意象这种美学的真实，只有在它自己的世界里才行得通。最后，诗人说他的意象告诉我们关于世界和我们自己的一些事情，他告诉的这些事情尽管像是胡言乱语，其实向我们揭示出我们的本质。诗歌意象的这种抱负有点客观基础吗？诗歌语言这种表面上的曲解或者没有意义，含有某种意义吗？

当我们发现任何一种事物时，这种事物在我们面前呈现出多样的特性、感觉和含义。这种多样性在我们感觉到的那一刹那就立即统一起来了。把这一多种特性和形式的矛盾的整体统一起来的因素就是含义。各种事物都有含义。按现象学分析所示，即令最单纯、偶然和漫不经心的感知，也会有某种用意。因此，含义不仅是语言的基础，也是掌握现实的基础。我们对现实之物的多样性和模糊性的认知，看来是通过含义才能表现出来。诗歌的意象就像一般的感觉那样，再现了现实的多样性，同时又赋予它统一性。一直到这个地步，诗人还并没有做出什么跟其他人不同的事情来。现在，为了把意象跟表达现实的其他方式区分开来，让我们来看看意象的统一作用何在。

我们说明实际的所有方式——三段论法、描述、科学公式、实事求是的评论，等等——并没有重新创造它们想要表述的事物，而只是表现或描绘它。譬如我们看到一把椅子，那就立即感觉到了它的颜色、形状、做出它来的材料，等等。对所有这些分散而矛盾的现象的感觉，对我们立即领悟到椅子的含义并不构成障碍：椅子是件用来坐的家具。但是，如果我们要把我们对椅子的感觉描绘一番，那就得慢慢地、一部分一部分地来，先说它的形状，再谈它的颜色，这样说下去一直说到它的含义。事物的整体在描述的过程中一步步丧失掉了。首先，椅子只是形状，然后是某种木料，最后是完全抽象的含义：椅子是一种用来坐的东西。在诗歌里面，椅子是一种立即以整体形状呈现的事物，它一下子就引起了我们的注意。诗人并不描绘椅子，他把椅子放在我们面前。就像是在我们感觉到的那一刹那似的，椅子带着它所有矛盾的特质呈现在我们面前，而在顶点则是含义。意象就这样重现了感觉的那一刻，迫使读者在自己心中想起有一天感觉到的那件

---

① 卡洛斯·佩利塞尔（1899—1977），墨西哥诗人。

东西。诗歌、韵文勾起回忆，恢复印象，激起联想，重新创造意象。要末就像马查多所说的，诗人不描述而显示。他重新创造和再现我们对现实的体验。无须指出，再现的并非只是我们日常经历中的意象，而是我们最模糊最遥远的生活中的意象；我们真正的自我。

椅子是同时出现的很多事物；它可用来坐，但还有许多其他的用途。语言也是一样。用语言来表述几乎恢复不了事物的完整性，几乎不能重新求得它那诸多丧失了的含义和价值。意象的模糊跟现实的模糊没有什么不同，我们在感觉的那一刹那领会的现实就是这个样子：即刻的、矛盾的、多样性的，但依然体现了一种深层的含义。名与实，象征和现实，通过意象立即协调起来了，主观和客观之间因而得到了某种完美的统一。如果诗人不运用语言，如果这种通过意象表达的语言没有它独特的丰富表现力，那么是不可能达到这种协调的。但是，语言回归它的本色——也就是回归它含义的多样性——，这还是诗歌创作的第一步。我们还没有抓住诗歌意象的全部含义。

所有的语句都同其他语句有关联，能用其他语句来解释。由于符号具有活动性，词语可以用词语来解释。我们碰到一句不懂的句子就说："这句话的意思是如此如此。"为了要说"如此如此"，我们就得用上另外的话。一个句子要说的意思，能用另一个句子来说或解释。因此，意义和含义就是一种"要说的意思"。也就是说：一种说法可用另一种方式说出来。相反，意象的含义则是意象本身：它不能用其他的话来说。意象自己说明自己。除了意象之外，什么词句也不能说出意象要说的意思来。含义和意象是一回事。一首诗除了它的种种意象之外没有其他含义。我们看到椅子就立刻懂得了它的含义；用不着去求助于语言，我们就能坐在椅子上。诗歌也是如此；诗歌的意象不像散文似的把我们带往他处，而是使我们面对着具体的现实。当诗人说他的爱侣："带着冷如冰的蔑视启唇"，他写出的不是"洁白"或"骄傲"的象征。我们面对着一桩无从解说的事实：牙齿、语言、冰、嘴唇，不一致的种种现实一下子呈现在我们眼前。戈雅[1]没有给我们描写战争的恐怖，但他把战争的意象呈现在我们面前。一切评论、介

---

① 弗朗西斯科·德·戈雅（1746—1828），西班牙名画家，有《战争的灾难》版画集等作品。

绍、解说都是多余的了。诗人不解说，他直说。词句是表达的工具。意象不是工具，它基于其自身，它就是它的含义。意象终于其自身，也始于其自身，诗的含义就在于诗本身。意象不能变为什么解说和阐释。那么，词语——已经恢复了它原有的含混的词语——现在又经历了一次最彻底的、令人困惑的变革。变革何在呢?

由于语言的能指特性，词语有两种属性：首先是它的活动性和互换性；其次由于有互换性，一个词儿可以用另一个词儿来解释。我们可以用许多方式讲出一个最简单的概念来。要末更换一个文本或一句句子中间的几个字而不大改变其含义，要来用另一句话来解释一句话。对意象决不可这么办。散文里可以用许多方式来讲同一件事情，在诗里只有一种方式。“裸着，星星闪烁着光芒”，“星星闪烁着光芒，因为它裸着”，说的不是一回事。第二种说法的含义力量弱了，从肯定变成了拖拉的解释。诗意受到了损伤，张力削弱了。意象使得语言丧失了它的活动性与互换性。词儿变得不可替代、不可修补了，已经不再是工具了。语言不再是一种用具。语言回归到它原来的性质，这好似是意象的终极目的，其实不是这样，而是一种更为根本的作用的预先的步骤：语言一经诗歌触碰，便马上不再是语言了，或者说不再是一堆可以移动的、有含义的符号了。诗歌超越了语言。我在这本书开头的时候说过的话，这时得到了解释；诗歌是语言——为散文或会话所损毁之前的语言——，但也是某种另外的东西。这种另外的东西是不可用语言来解释的，尽管它只能用语言来求得。诗歌产生于语言，通向某种超越语言的东西。

诗意的体会不可以言传，但又只能通过语言来表达。意象把对立物熔于一炉，但是这种融合又不能用语言来加以解释——除非用意象的语言，而那种语言又不成其为语言了。因此，意象是一种我们想要表现关于我们周围和我们自己的异常强烈的感受时要冲破无言之境所采取的找不到办法的办法。意象是绷紧的语言，是语言存在的极致，是极致存在的语言。语言的极致和极致的语言，围绕着自己的核心旋转，显出话语的反面：沉寂和无意义。在意象的后面座落着语言、解说与历史的世界。在语言之外，真实之门敞开了：有意义和无意义成了相等的术语。这就是意象最终的含义；意象是它自己。

当然，相反的事物并不都能通过意象彼此协调而不相互损毁。有

些意象揭示言词与形成现实的因素之间的相似：按照亚里士多德的定义，那是比喻。有的意象把矛盾的现实移近，从而形成像勒韦迪[1]所说的“新的现实”。有的意象引发一种不可克服的矛盾或者绝对的无意义，从而揭露世界、语言和人类的可笑（幽默的隽语和已经超出诗歌范围之外的俏皮话属于这一类）。有的意象给我们显示出现实事物的多样性和相互依赖性。总之，有的意象做出了从逻辑与语言学方面看来似乎不可能的事情：让相反的事物成婚。在所有这些意象中——几乎看不到或想不到——，可以观察到同一的进程：现实事物的多样性最后表现为统一性，而其中的每一成份又没有丧失其基本特质。羽毛是石头而又并非不是羽毛。语言翻了个个儿，它说出按性质来说似乎摆脱了它的事情。诗歌的语言说出说不出的事物。

庄子对语言的责备并不涉及意象，因为严格地说，意象已经不起语言的作用了。语言实际上是此事物或彼事物的含义。含义是名称和我们命名的那个事物之间的联系，因此暗含着它们彼此之间的距离。有些话（“电话是吃东西”，“玛丽亚是个三角形”，等等）我们说出来时，所产生的是一种无意义的感觉，因为名与实、符号与对象之间的距离无法弥缝，含义之桥断了。人闭锁于自己的语言之中，孤单了。而且他的确还丧失了语言，因为他所吐出的字只是已经毫无意义的声音。意象则与此相反。名与实之间的距离通过意象不仅不扩大，而且还缩短了，消失了：名与实已经合而为一。作为联系或桥梁的含义也消失了；现在已经没有什么要掌握的，没有什么要指明的。但是，并没有产生无义或反义，而是产生了某种除了它自己之外不能说出也无从解释的东西。意象的含义再一次成了意象本身。语言超越了相对含义——此与彼——之环，说出说不出的事物来；石头是羽毛，此是彼。语言指明和代表事物，诗歌不解释也不代表；它显现。它不提及现实，而是力图——并有时作到——重新创造现实。因此，诗歌是一种领悟，一种现实中的状态或存在。

诗歌的真实基于诗人的体验，而这种体验同东方思想和一部分西方思想所描述的那种与“现实中的现实”合而为一的体验基本上没有什么差别。这种据认为不可言谕的体验，通过意象来表述和传达。在

---

[1] 佩德罗·勒韦迪（1889—1960），法国诗人，超现实主义的先驱。

这里我们碰到了诗歌的另一种令人困惑的特性，对此将在下面予以研讨（见《诗意的揭示》）：鉴于意象除了它自己之外无从解释，因此意象的适当传达方式不是概念的传达。形象不解说：它促使人们去重新创造意象，实实在在地说是复活形象。诗人的语言体现在与人共有的诗意之中。意象转化为人，同时把人转化为意象，也就是说把人转化为对立物在其中相互融合的领域。生来就分裂的人，成为意象之时，成为另一个人之时，就跟自身协调起来了。诗是变形、变化、炼金术作用，因而同魔术、宗教和其他旨在改造人、旨在把就是他自己的“另一个人”改造成“这人”和“那人”的种种尝试为邻。宇宙不再是一个堆集着杂七杂八的东西的巨大仓库了。天体、鞋子、眼泪、机车、柳树、女人、辞典，一切都属于一个极其广大的家族，一切都不停地相互交通，相互变化，同一种血液流经各种形态，人终于能成为他所渴望的自己。诗歌使人超乎自身之外，同时又使他回归他的本体，使他回归他自己。人是他的意象：他自己和另外的那个人。通过是旋律、是意象的词句，生生不息的人存在。诗歌就是进入存在。

吴健恒　译

诗的揭示

彼岸

人在节奏中涌流，这是其时间性的号码；节奏本身则表现为意象，当嘴唇重复诗歌的时候，意象便返回到人。通过节奏这一创造性重复的作用——请你把反叛的含意变成解释——意象自动向参与开放。诗朗诵是一种庆典：是一次受圣餐仪式。其间所分发和再创造出来的便是意象。诗歌在参与中完成，这种参与只能是那最初瞬间的再创造。这样，对诗歌的检验就将我们引向对诗歌感受的检验。诗的节奏不断地表现出同神话时间的相同之处，意象同神秘说法的相同之处；参与同神奇的炼金术和宗教的受圣餐仪式的相同之处。一切都使我们把诗歌活动嵌于神圣的领域之中。然而一切，从原始思想到现代时髦、政治狂热或者简直就是犯罪，都可以看作神圣的外在表现。这种观点的活力——就像心理分析和历史论一样被如此滥用——会使我们陷入极度的混乱。因此，这篇东西既不想以神圣来解释诗歌也不想在二者之间划出界限，或表明诗是不可溶解的，而只能通过并在其自身中被人完全理解。

现代人发现了思维和感觉的方式，它离我们称之为我们本性的黑夜不远。理智、道德或现代习俗使我们掩盖或轻视的一切都构成所谓的原始人在现实面前唯一可能的态度。佛洛伊德发现，对潜意识活动的无知并不能使它消失。而人类学则表明可以在梦境和想象占统治地位的世界里生活，这并不意味着反常或神经官能症。神的世界不停地吸引我们，因为除了精神上的好奇以外，现代人身上还有一种怀旧心理。对神话和对魔幻的宗教原理研究的流行同对原始艺术、潜意识心理学或是秘密传说等的现代情趣有着同样的根源。这些特别的偏爱并

不是偶然的。它是一种空虚的证明，一种怀旧精神的体现。因此，在我俯身于这个题目时，不能不注意到它的模糊性：一方面，我认为诗歌和宗教同出一源，而且要使它背离改变人的企图同时又不变成一种不伤害人的文学形式是不可能的，另一方面，我相信。现代诗歌的普罗米修斯式的使命在于它同宗教的较量，这是建立一个新的“神圣的庇护所”的坚定意志的源泉，它与现代教会为我们提供的庇护所是针锋相对的。

人类学家们在研究澳大利亚和非洲土著人的制度或者在分析历史上各部族的民间传说和神话的时候，发现了一些他们认为是向理智挑战的思想和行为方式。他们努力寻找解释，有些人认为这是因果关系原则的错误运用。弗雷泽[①]认为魔法是“人类面对现实的最古老的态度”，从这种态度中产生出科学、宗教和诗歌；魔法是骗人的科学，是“对主宰宇宙的规律作出的错误解释”。而列维·布留尔[②]则求助于建立在参与基础上的先于逻辑的思维：“原始人不是从逻辑的因果角度把所经历的事物联系起来。他们既不把事物看作原因和结果的链条，也不把它们看成不同的现象，而是体验这些事物的相互参与。于是，在它们中间一事物若不影响另一事物就不能活动。这就是说，要接触一个人，就不能不影响他人并改变自己。”佛洛伊德的思想对于某些原始制度的研究影响不大。C. G. 容格[③]也试图作一种心理学解释，他以集体无意识和普遍虚构的典型为依据；莱维·斯特劳斯[④]寻找乱伦的根源，也许这是人类向自然界提出反抗的第一个“不”字，杜梅基尔倾向于雅利安人的神话，并且在春季受圣餐仪式里——或者像他在一本书里按照诗的形式称为“不朽的盛宴”——找到了印欧语系的神话传说和诗歌的来源；卡西雷尔[⑤]把神话，魔法，艺术和

---

① 弗雷泽（Frazer, Sir James George, 1854—1941），英国人类学家、民俗学家和古典学者。他认为人类思想方式的一般发展过程是从巫术到宗教，最后发展为科学。

② 列维·布留尔（Levy—Bruhl, 1857—1939），法国哲学家。他对原始民族心理状态的研究为人类学在理解社会思想中的不合理因素方面提供了一个新的方法。

③ 容格（CarlJung, 1875—1951），瑞士心理学家、精神病学家，曾与弗洛伊德合作。“情结”这个术语就是他首先提出的。

④ 莱维·斯特劳斯（Levi—Strauss, Claude, 1908—），比利时社会人类学家，结构主义的主要倡导者。

⑤ 卡西尔（Cassirer, Ernst, 1874—1945），德国犹太哲学家，教育家和多产作家。因对文化价值的解释与分析而闻名。

宗教看作人类象征性的表达，马林诺夫斯基[①]……不过这个领域博大，我并不想将一篇如此丰富的素材全部写完，而且随着新思想和发现的层出不穷，这个领域在一天天地更新。

面对这一大堆事实和假设，我们首先问自己的是是否真的存在着一种原始社会。这是值得讨论的。比如拉坎东人就可以被认为是生活在古代条件下的一个群体。不过它是在拉美大陆上产生的最复杂最丰富的马雅文化的直系后裔。拉坎东人的制度不是一种文化的起源，而是这种文化最后的残余。它的思想不是先于逻辑的，它的魔法实践也不代表宗教以前的情况。因为除了死亡之外，拉坎东社会不先于任何事物。因此那些形式与其说向我们表明某些文化是如何诞生的，不如说是表明它们是如何消亡的。在其他情况下，——根据汤因比指出的——还有一些社会，其文化已变成化石，正如爱斯基摩人的社会那样。因此可以得出结论，没落的也好，变成化石的也好，专家们研究的社会没有一个可以真正配得上原始这一名称。

关于"原始思维"的想法——即从古老的，从前而且已经被克服或者正在被克服的意义上说——，只不过是历史的直线观念的诸多表现之一。从这种观点出发，它是"进步"这一概念的一个赘生物。此外，二名都来自时间的量的概念。这并非全部。列维·布留尔在他的第一部大作里肯定说：即便在我们中间，参与的需要肯定比了解和适应逻辑的需求更迫切、更强烈。它更加深刻，而且来自更远的地方。"精神病专家在神经官能症的根源和神论的根源中间找到了某种相似之处，精神分裂症同魔幻的思想表现相同。心理学家皮亚杰[②]认为，对于儿童来说，真正的现实是由我们称之为幻觉的东西构成的：在对一种现象的两种解释中，一种是理智的，另一种是神奇的，他们注定选择后一种，因为他们认为更可信。弗雷泽表明，在现代人身上存在着魔法信仰。但是用不着再找更多的证据了。我们大家都知道，不光是诗人，就连疯子、野人和孩子都是在不可征服的逻辑推理的活动中感知世界的，每当他们做梦、恋爱或者参加职业的，公民的或政治性的

---

① 马林诺夫斯基（Malinovsky，Bronislaw，1884—1942），波兰社会人类学家，又是一位作家。

② 皮亚杰（Piaget，Jean，1896—1980），瑞士心理学家，研究了儿童思维过程的发育过程，对19世纪儿童是小成人的概念提出了异议，并改变了学习的心理学说。

典礼时，其余的人同样“参加”、归来并组成那个广阔的“生活的社会”，在卡西尔看来，这是魔幻信仰的根源。我并不排除教授、精神病专家和政治家。“原始的思维方式”到处都有，要么被理性的表层所掩盖，要么完全暴露在光天化日之下。只是，若把所有这些态度都用“原始的”这一形容词加以修饰，就似乎有些不合理了，因为它们并不是古老、幼稚或倒退的心理形式，而是一种人所共有的现实的可能性。

如果对许多人来说，宗教仪式和一般仪式的主角是一个与我们截然不同的人——一个原始人或者一个患神经官能症的人——那么对另一些人来说，他并不是人，而是制度，是神圣事物的本质。社会形式的整体，神圣的东西，是一种事物。宗教仪式、神话、庆典、传说——人们把这些称作“素材”——就在我们面前：它们是物体，是事情。休伯特和莫斯认为，信徒在神圣面前所产生的情感和激情既不构成特殊的经验也不属于特定的范畴。人是不变的，人的本性永远是同样的；爱恋、憎恨、恐惧、害怕、饥渴。变的是社会制度。这种观点，我认为并不符合实际。人不能同他的创造与目的分开；如果说组成神圣宇宙的整个体制真的构成某种封闭的、唯一的东西，一个真正的宇宙，那么参加一个节日或者一个仪式的人同几小时之前在森林里狩猎或驾驶汽车的人也就不一样了。人从来就不是相同的。他的生活方式，即区别于其他生物的标志，才是变化之所在。或者像奥尔特加·伊·加塞特[①]所说：人是一种非物质的生灵；缺乏实质。而正是宗教经历的特征才是迅猛的飞跃，自然界的突变。因此，要说我们面对真老虎和虎神，面对春宫画和西藏的密宗形像会产生相同的情感，那不是事实。

社会制度并非神圣，不过“原始的思维”或者神经官能症亦非神圣。这两种方法表现出同一种缺陷，二者都把神圣变成一种物体。因此，要避开这些极端，去拥抱现象，并把这现象看作一个整体，而我们自己是其中的组成部分。制度不能同它的主人分开，主人公也不能离开制度。把对神圣事物的感觉描写成我们以外的东西，同样是不够

① 奥尔特加·伊·加塞特（1883—1955），哲学家和人文主义者。对 20 世纪西班牙的文化和文学复兴有重大影响。

的。这种感觉包括我们自己。而且对它的描写也就是对我们自己的描写。①

某些社会学家的出发点是把社会分成两个对立的世界；一个是世俗的，另一个是神圣的。禁忌可能就是二者之间的界线。在一个地区可以做的某些事情，在另一地区则被禁止。例如像贞洁和亵渎神明这样的概念可能就出自这种划分。只是，就像人们所说，不包括我们在内的纯粹描写几乎能给我们提供一系列的表面证据。另外，所有社会都分成不同的领域。在每一领域里都有一套规定和禁令。这些规定和禁令在另一些领域里就不适用。关于遗产的法律在刑法里就不起作用（尽管在很久以前有过用处）；另外像邮纪念品这样的事情，那是按照标签法的要求进行的。如果由公众来管理，恐怕就会乱套，决定国与国之间的政治关系的准则不能适用于家庭，家庭关系的准则也不能适用于国际贸易。在每个领域里事物都按照"一定的方式"进行。这种方式总是特有的。因此，我们应该进入神圣的世界以便仔细看看"事情是怎样进行的"，特别要看看我们会怎么样。

如果圣界是一个独立的世界，我们如何能深入进去呢？通过克尔恺郭尔②称为"跳跃"而我们，按照西班牙语的方式，叫作"生死的跳跃"的方式。七世纪中国的一位长老慧能这样解释佛教的主要经验：Mahaprajnaparamita（般若波罗密多）是西方国家梵语里的一个词，在唐朝语言里意思是：伟大——智慧——彼岸——到达……什么是 Maha？Maha 是大的意思，什么是 Prajna？Prajna 就是智慧；什么是 Paramita？Paramita 就是到达彼岸……接近客观世界就是接近生和死的循环，就像大海中翻起的浪花那样循环，人们管这叫作；此岸……离开客观世界，既没有死也没有生，就像不停流淌的水一样，人们管这叫作：彼岸。③

---

① 这些都是在《原始的思维》(1962) 问世前十年写的。在那部主要作品中，莱维·斯特劳斯表明，"原始的思维"并不比我们的思想缺少理性。

② 克尔凯戈尔（Kierkegaard，Soren，1813—1855），丹麦出生的 19 世纪著名的宗教哲学家。被认为是存在主义创始人。因对成体系的理性哲学的批评，特别是对黑格尔主义的批评而著名。

③ 原注：铃木大拙，《佛教禅宗指南：引用中国禅宗大师们》伦敦，1950。实际上，Maha 是大的意思，Prajna 是智慧；Paramita 是完美（L·勒奴和 J·菲利奥扎，《古典主义的印度》，1953）。

在很多般若波罗密多经的结尾都特别强调旅行或者飞跃的思想："噢，走啊，到彼岸去，到彼岸去呀"。虽然洗礼，受圣餐，各种圣事以及其它接收仪式和升天仪式都是为了培养我们的那种经验，但是只有少数人能实现跨跃。所有这些仪式都是为了改变我们，使我们变成"他人"。为此，给我们起一个新名字，这样就表明我们已经成了他人，我们刚刚诞生或者刚刚复生。宗教仪式再现了对"彼岸"的神秘经验和人类生活的基本事实：我们的出生，这得先要求胚胎的死。也许我们最有意义的最深奥的行动只不过是重复胚胎的死亡，胚胎在幼儿身上复活。总之，"生死的跳跃"这种对"彼岸"的经验意味着本质上的变化：一次死亡和一次诞生。而"彼岸"却在我们自己身上。我们不用挪动地方，呆着不动，就会觉得被一阵大风拖拉和推动，将我们推出自身。把我们推到外面，而同时又把我们推向体内。用风的形式进行比喻在所有文化的宗教书中都一再出现：人像一棵树一样被拔出，并且被扔到彼岸。同自己相遇。这里出现了另一个特别的现象：意志起的作用很小或者以若有若无的方式参加。倘若人被大风选中，那么他想反抗也无济于事。相反：不管这些行动多么有意义也不管祈祷多么热心，假如没有超凡力量的作用，事情也不会发生。意志以盘根错节的形式同其他力量掺杂在一起，完全像创作诗歌的时刻一样。自由与天命在人身上相会。西班牙戏剧向我们提供了一些关于这种矛盾的画面。

在《因不相信上帝而下地狱的人》里，蒂尔索·德·莫利纳[①]——不管这部作品的作者是哪一位——向我们介绍了保罗，一个从十年前就在条件艰苦的洞穴里寻找解脱的苦行者。一天，他梦见自己死了；他出现在上帝面前，并且领悟到真理：他将下地狱。醒来时他疑惑不解。魔鬼是以天使般的形象出现在他面前的，并且告诉他上帝命令他去那不勒斯：在那里他将从恩里科这个人物身上找到对那些使他苦恼的疑虑的解答。他将在他身上看到自己的命运。"因为那个人的结局就是你的结局"。恩里科是"世界上最坏的人"，尽管他有两种美德，孝的爱心和信仰。面对恩里科这面镜子，保罗惊恐地后退；

① 蒂尔索·德·莫利纳（Tirso de Molina，1584—1648），西班牙戏剧家。他最有气魄的剧本就是《因不相信上帝而下地狱的人》和《塞维利亚的嘲弄者》。

然后，从某种意义上说是理所当然的，决心仿效他。但是保罗只看到了他的榜样的一方面，最表层的一面。他不知道那个罪犯也是一个有信仰的人，在关键时刻他会毫无保留地向上帝屈服。在作品的结尾，恩里科后悔了并且一心一意地听命于神的意志：他经过生死的跳跃而得救。保罗却很固执，他也跳了一下：掉进了地狱。从某种意义上讲，他陷进了自身之中，因为疑虑使他的内心变得空虚。保罗犯的是什么罪？在蒂尔索看来，是神学方面的，是不信任，是怀疑。从更深一层讲，是狂妄自大；保罗从不屈服于上帝。他对神的不信任转变成对自己的过分相信：相信魔鬼。保罗的罪过在于他不善于倾听。不过上帝是以沉默的方式表现自己的；而魔鬼则会讲话。屈服使恩里科得以从罪孽的压力中挣脱出来并获得了永久的自由；对自己的肯定断送了保罗。自由是一个谜，因为它是一种神的恩赐。而上帝的意志是神秘莫测的。

在《因不相信上帝而下地狱的人》所引起的有关神学问题的背后，那顷刻间的变化即主人公本性的突变是令人注意的。恩里科本是一头野兽；突然间他变成了“另一个人”，而且悔恨地死去。保罗也是在一瞬间从苦行者变成了放荡人。在另一篇米拉·德·梅斯瓜[①]所著的作品《魔鬼的奴隶》里，心理上的变化也是急剧的、彻底的。在这部剧作的头几场里，有一场写一个仁慈的布道者，名叫唐希尔。当他登上自己所爱慕的莉莎尔达的阳台时，撞见了一个美男子。这位修道士说服了小伙子，小伙子便离开了。当修道士独自呆在那里时，他对自己的正义行为所产生的骄傲向他打开了犯罪的大门。唐希尔闪电般地自言自语了一句，经历了生死的跳跃：从欢乐发展到骄傲，又从骄傲发展到淫荡。一眨眼的功夫，他变成了“另一个人”：他从那位先生离开的楼梯爬上去，在黑夜和欲望的掩护下他跟姑娘睡了觉。第二天早上，莉莎尔达发现了原来是修道士。同样，一个世界就向她关上了，而另一个却打开了。从爱情到对她自己的肯定，这是一种否定的肯定：既然爱拒绝她，她只有拥抱恶。两个人都昏昏然。从那以后，行动确实加快了步伐。双双无所不为：偷盗、屠杀、杀害亲人。但是他们的行为如同保罗和恩里科的行为一样，经不起心理学的剖

① 米拉·德·梅斯瓜（Mira de Mescua，1574—1644，西班牙剧作家和诗人。

析。用不着为这阴森的热情寻找理由。他们是自由地但也是被一个召唤他们的深渊所拖拉和推动，在那个瞬间跌了下去，那瞬间也是所有的瞬间。虽然他们的行为是一刹那的同时也是不可挽回的决定的后果，但诗人向我们介绍的时候，却使它们被其它的力量所左右，使它们无法无天，超越常规。他们中了邪：成了“另外的人”。而这种成为“另外的人”也就是掉进他们自身。他们像恩里科和保罗一样，跳了一下。这些跳跃把我们从这个世上拽走并使我们进入彼岸，然而却又不十分清楚将我们抛出去的究竟是我们自己还是超凡之物。

“这里的世界”是由彼此对立的因素构成的。它是解释、道理和原因的王国。大风刮起来并且刮断了原因和后果的链条。这场灾难造成的主要后果就是废除自然方面的和道德方面引力的规律。人失去了重量，成了一根羽毛。蒂尔索和米拉·德·梅斯瓜作品里的英雄们面前没有阻力：他们要么沉没，要么挺立，什么也不能阻止他们。同时世界的形象打乱了：上层的在下边，下层的在上边。跳跃向着虚无或者实质。我们一进入神圣的范围，善与恶的概念就获得了另外的含意。犯罪者得救，正义者毁灭……人们的行为变得模糊。当我们认为处事公正或不公正的时候，我们在作恶，在聆听魔鬼的话。道德与神圣无关。我们所处的世界确实是另外的世界。

就是这种模糊性把我们的感情和对神的感觉区分开来。在上帝及其形象面前，同时感到恶心和食欲，怕和爱，厌恶和着谜。按照神秘主义作家的说法，我们在逃避自己所寻找的东西；受难者们对我们讲，当我们受苦时是在享受。在以圣·胡安·科里索洛戈（Plusordebafquamurebaf）[①] 的几句话为标题的一首十四行诗里，克维多[②]描写了受难时的快乐：

> 洛伦索在支架上燃烧并感到快乐，
> 暴君却在他身上燃烧并受着煎熬，
> 眼看他的勇气，
> 伴随着黄色火焰的不断升高。

① 这句话是拉丁文，意思是：与其说是毁灭，不如说是开始。

② 克维多（Francisco de Quevedo，1580—1645），西班牙诗人、西班牙“黄金世纪”时期的讽刺作家。

炭火在神奇中繁衍，
太阳神在火炭中出现，
他将烹制自己的肋骨，
作为献给那刽子手的美餐。

他在效法耶稣的榜样，
将自己作为献给敌人的食物，
对“圣事”无限的努力和热诚的模仿。

上天看着他使人性永存，
他得意地看到燃烧的不是被战胜者，
而是卑鄙的暴君。

洛伦索在燃烧，他受折磨却感到快乐，那暴君却在他敌人的身上受苦并燃烧自己。要看到这种神圣的痛苦与世俗的折磨之间的距离，只消想一想萨德描写的世界就足够了。在那里受害者和刽子手之间的关系是不存在的，什么也驱散不了那个肆无忌惮的人的孤独感，因为他的受害者都变成了物体。刽子手们的愉快很简单也很凄凉。那不是愉快而是冰冷的狂怒。萨德笔下韵人物欲壑难填，因为这欲望从未满足过。他们的世界与外界隔绝。每个人单独呆在自己的角落里。在克维多的十四行诗里，交往的模糊性达到了最大限度。铁支子是酷刑和厨房里用的工具，而洛伦索改变形象也是有两重性的：他变成了菜肴和太阳。在精神方法方面也出现了两重性：暴君的胜利是失败；洛伦索的失败却是胜利。不仅感情的混杂达到了无法知道痛苦在哪里结束、幸福在哪里开始的程度，而且由于交往的作用，洛伦索也就是自己的刽子手而刽子手又是自己的牺牲品。

神圣对空间和时间的概念或许更具有决定性，这二者是我们思维的基础和界限。神圣的经验证明：这里就是那里；物体无处不在，空间不是面积而是品质；昨天是今天，过去会再来；未来曾发生。假如仔细观察时间和事物所具有的这种流逝. 和发生的方式，就会发现有一个中心，它吸引或者分离，提高或者促进，活动或者固定。神圣的

日子会按照一定的节奏再现。这种节奏同连接或分离物体、搅乱情感、把快乐变成痛苦、把痛苦变成欢愉、把善变成恶的节奏毫无二致。宇宙被磁化了。一种节奏编织着时间和空间、感情和思想、理智和行动，并且把昨天和今天、这里和那里、厌恶和喜爱融为一炉。一切都是今天。一切都是现在。一切都在，一切都是此处。但是一切也都在别的地方，都在别的时间。一切皆在其外，又尽在其中。专横和任性的感觉变成了一切都被某种与我们完全不同、完全无关的东西所主宰的征兆。生死时跳跃使我们面对超自然的东西。这种面对超自然的东西的感觉就是所有宗教经验的出发点。

超自然的东西，首先表现为完全惊奇的感觉。这种惊奇恰恰是在用最平常最明显感觉到的神情肯定真实和存在本身的时候，对真实和存在表示怀疑的。洛伦索变成了太阳，但是他被残忍地烧成了一块焦肉。一切都是真实的也都是不真实的。宗教的礼仪强调这种模糊性。我记得有一天下午，在印度教的圣城马图拉，我有机会参加在叶木那河边举行的一次小型仪式。这个仪式很简单：黄昏时分，一个祭司在一个小佛龛上烧起了圣火并且给那些生活在河边的乌龟喂食；然后他吟颂赞美诗，信徒们敲钟、歌唱、焚香。那天有二、三十名毗湿奴的信徒参加了仪式。毗湿奴的大神庙在相距几公里远的地方。当祭司点火的时候（天渐渐黑下来了，那火光在夜晚显得多么微弱！），信徒们便喊叫起来，又唱又跳。他们的怪动作和喊叫声令我蔑视，使我感到难受。再也没有比这种糟糕的热情更不庄重、更不体面的了。这可怜的吵闹场面愈演愈烈。同时有几个光屁股的孩子在一旁嬉戏；还有几个人在钓鱼或游泳。一个农民一动不动地往地往污浊的河水里小便。几名妇女在洗衣服。河水在流淌。一切都继续着它以往的生活，看来最兴奋的是那些乌龟了。为了得到食物，它们伸长了脖子。最后，一切都安静下来了。乞丐们回到市场上去了，外地游客们回旅馆去了，乌龟回河里去了。对毗湿奴的崇拜就局限于此吗？

任何仪式都是一种表演。参加仪式的人就象演戏的演员：他既在又不在自己所扮演的人物里。舞台也是一种象征：那座山是一条蛇的宫殿；那漠漠流淌的河是一个神。然而，山川河流不会因此而不再是他们自己。一切都是又都不是。毗湿奴的那些信徒就是在表演，我的意思不是说他们只是一出闹剧的演员，而是想强调他们行动的模糊

性。一切都那样平淡无奇地发生，这具有挑衅性的通俗的形式往往会伤害我们，而同时，一切又都被神化了。信徒在这个世界上又不在这个世界上，这个世界是真实的又不是真实的。有时候，模糊性表现为幽默：一个和尚问大师："菩萨是什么?""一个干瘦的酒鬼"，大师答道。禅宗的信徒，通过修行，其中不乏粗俗以及环形的虚无主义，最后以批驳自己告终，获得顿悟。一部般若经说，"不讲任何道；这才是讲真正的道。"一名学生问："你能在一个没有弦的竖琴上弹出动听的音乐吗？大师半晌没有回答，过了一会儿说："你听见了吗?""没有"，那人答道。大师因此反问他；"那你为什么不让我大点声弹呢?"①

惊奇就是在一个突然揭示了似乎从未见过的事物的日常现实面前的诧异。爱丽丝的怀疑向我们表示所谓的无可置疑性的土地在我们脚下能够下沉到什么程度，"我确信我不是埃达，因为她的头发那么卷，而我的一点都不卷。而且我也确信我不可能成为梅布尔……另外，她是她，我是我，而且——噢，亲爱的，这一切多么神秘呀!"爱丽丝的疑问同那些神秘主义作家和诗人没什么两样。爱丽丝跟他们一样感到诧异。可是她对什么感到诧异呢？对自己，对她自己的现实，的确如此，不过她也对怀疑自己的存在和身份的东西表示怀疑。在我们面前的东西——树、山：岩石或木头的形象、我所看到的自己——不是一种自然的存在。而是别的东西。被"他物所栖居。超自然的体验是"他物"的体验。

在鲁道夫·奥托看来，"他物"的存在——我们可以加上一点，"另外性"的感觉——表现为"一种可怕的神秘，一种令人颤抖的神秘"。② 在分析可怕物体的内容的时候，这位德国思想家发现了三个因素。首先是神圣的恐惧，就是"一种特殊的恐惧"，无法同我们了解的某种危险所引起的惧怕相比。神圣的恐惧恰恰由于它是对不可言传的东西的一种体验，所以是不可言传的恐惧。第二个因素是神的存在或者显现的威严："可怕的威严"。最后，"神的能量"这一概念同庄严的力量。结合在一起。这样，一个活生生的，积极的，万能的上

① 原注：铃木大拙，《关于佛教禅宗的散文》(第一套)，伦敦，1927。
② 原注：鲁道夫·奥托，《论神圣》(费尔南多·贝拉译)。马德里，1928。

帝的思想就是第三个因素。后两条是神的存在的标志，与其说它们构成了经验原始的核心，不如说经验是它们的源泉。因此，我们可以把这两条去掉，只留主要的一条："令人颤抖的神秘"。可是我们一提到这个可怕的神秘就会发觉，我们在陌生的东西面前所感觉到的并不总是恐惧和害怕。我们的感觉很可能会有与此相反的时候：愉快、着迷。这种"另外性"的感觉，其最简单最原始的形式是惊奇，是惊愕，是精神上的瘫痪：诧异。当这位德国哲学家说"神秘"一词应理解为经验的"基本概念"的时候，他就承认了这一点。神秘——就是"绝对不可接近"——不过是"另外性"的表现，也就是另一个，它表现为跟我们无关的某种东西。"他物"是跟我们不同的某种东西，是一个人，又不是人。最先唤起他的出现的是惊讶。当然，对超自然的东西产生的惊愕不表现为惊恐或害怕、欢喜或爱，而是表现为恐怖。恐怖里包含害怕——向后退——以及把我们同存在融化在一起的着迷。恐怖使我们瘫痪。这并不因为神的存在本身具有威胁性，而是因为他的样子看上去既令人难以忍受又令人着迷。而那副面容之所以令人恐怖，是因为一切都显露在那上面，是一张汇集着全部深奥事物的面孔，是一副表现人的反面和正面的面容。

波德莱尔对可怕的不正常的美写过一些令人难忘的篇章。那种美不是这个世界上的：超自然的东西将它神化了，成了"他物"的化身。我们感到的着迷是头晕目眩的着迷。不过在陷入这着迷之前，我们先经历了一种瘫痪。在神话和传说里多次出现岩石化的主题，并不是没有意义的。惊恐使我们"停止呼吸"，使我们的"血液冻结"，使我们化做岩石。对奇怪的神的存在感到惊愕首先是一种精神上的中断，呼吸的终止，即生命源泉的终止。惊恐对存在表示怀疑。一只无形的手把我们悬在空中；我们什么也不是，围绕着我们的也什么也不是。宇宙变成了深渊。在我们面前什么也没有，只有那个不动的神。他不讲话也不动，不肯定这个也不确信那个，只是"存在"。而这种"存在"却无缘无故地引起恐惧。

薄伽梵歌里描写的主要时刻是毗湿奴的主显节。神穿上阿周那的战车车夫的服装。开战前在阿周那和毗湿奴之间有一次对话。勇士阿周那犹豫了，不过不是胆怯搅乱了他的勇气，而是同情：胜利就意味着杀害他的血亲，因为敌军的头目们都是他的表兄弟，他的师长和半

个兄弟。阿周那说，打破宗族就会造成“宗族的法律被破坏”。而有了这些作为社会基础的法律，才有整个宇宙的法律。最初毗湿奴用人世间的种种论据来驳斥这些理由；勇士就应该战斗，因为战斗是他的“武器”。临阵逃脱就是背叛他的使命和他本身。这一切都说服不了阿周那：杀人就是犯罪，是一种无法赎回的罪过，因为它将带来无穷的报应。毗湿奴以同样有力的理由回答道：回避未必能够阻止流血，但却能造成失败和般度人的死。阿周那的情况有些像安提戈涅的情况，只是薄伽梵歌里的矛盾更激烈罢了。安提戈涅挣扎在神圣的法律和城市的法律之间：埋葬国家的敌人是一种不正义的行为；不掩埋兄弟，则是没有同情心。毗湿奴建议阿周那所采取的行动既不是仁慈也不是正义的启迪。什么也不能证明他的无辜。因此，毗湿奴说尽了理由以表白自己。神表现为一种可怕的形式，这不是偶然的，因为那是一个真正的“显现”，我是说，是一种存在，其所有形式都变得清清楚楚——可见的、外露的、摸得到的——，而且首先是那些秘密的隐蔽的形式。阿周那惊呆了。他这样描写自己的观感：

面对着你那长着许多大嘴和眼睛，那么多胳膊、腿和脚，还有那大肚皮和那么多可怕又残忍的牙齿的模样，噢，一个全副武装的人，整个世界和我都颤栗了。

当我看见你顶天立地，身着五颜六色的服装，闪闪发光，张着大嘴，瞪着闪光的大眼的时候，我们灵魂在瑟瑟发抖。

毗湿奴是“宇宙之家”，他的外表非常可怕，因为他以杂乱的形式出现，是用各种形式组成的：既有生的形式也有死的形式。恐怖就是面对一个无法接近的饱满的整体表示出的惊奇。面对这个存在，它包含着所有的存在，善与恶不再是对立的和可分辨的。而我们的行动失去了意义，变得无法弄懂了，需要采取另外一些措施。毗湿奴用一句话概括了那种处境：你是我的工具。阿周那不过是神手里的一件工具。斧头不知道是什么使握它的那只手在挥动。有些举动是不能以人的道德标准来衡量的：神圣的举动。

在阿兹特克雕塑里，神圣的东西表现为丰满而且特别充实。但是可怕的并不是简单地堆积形体和象征，而是在同一个地方同一时刻表

现存在的两个方面。恐怖表现出人的内心情感。科亚特利库埃满身都是谷穗和骷髅、花和手。他的灵魂是全部的灵魂。内部的东西在外部。生命的内脏最终都是看得见的。但是那些脏腑却成了死亡。生命就是死亡，死亡就是生命。妊娠器官也就是毁灭的器官。宇宙之河从毗湿奴的口中流出，宇宙从他们口中走向毁灭。一切都存在。而这种“一切皆在”等于“万物皆空”。的确，恐怖不仅表现为完全存在，而且也表现为消失：大地塌陷了，形体瓦解了，宇宙流血了。一切都冲向空白。有一个张开的嘴，一个坑。波德莱尔比任何人都更能感觉到这一点：①

圣哲有深渊，人动渊亦动。
嘉言兮懿行，良愿兮美梦，
一一是深渊，使我毛骨耸。
有如罡风来，使我千番恐。

处处是深渊，直到天尽头。
万籁此俱寂，一切静幽幽。
夜梦无底渊，种种多烦忧。
上帝赐恶梦，多样且无休。

我心畏夜寐，如畏无底渊。
等我知何处？凜凜心惘然。
我从窗棂间，窥见无终泉。

我羡无知人，碌碌心麻木。
我心患瞑眩，时时多感触。
何时能逃出：物类与数目！

吃惊、诧异、欢乐，面对“他物”的整个感觉是非常丰富的。但是所有这些感觉有个共同之处；第一个精神上的活动是“向后退”。

---

① 波德莱尔：《恶之花》。王了一译，外国文学出版社，1980。

“他物”令我们反感：深渊、蛇、愉悦以及漂亮而又残忍的妖怪。由于这种反感产生了相反的活动：我们的视线离不开那个存在，我们俯身探向深渊的底部。厌恶与着迷。然后是头晕目眩：摔倒，迷路，是一个和“另一个”。化作虚无。什么也不是：什么都是：是。死亡的引力是忘记自己，放弃信仰，同时在刹那间发现那个奇特的存在就是我们自己。这个令我们讨厌的东西又吸引着我们。那“另一个”也是我。如果面对“另外性”的恐怖不从根本上怀疑我们同那种使我们感到奇异的东西最终的一致性，这种着迷就不可解释了。静止也是灭亡，灭亡是升天；存在是不存在；恐惧就是深深的无法克服的吸引；对“他物”的体验最终成为对“统一”的体验。这两个对立的活动互相制约。在那种向后退的动作中已经搏动着向前冲。陷入“另一个”表现为回到我们的起源。二重性消失。我们到达彼岸。我们经过生死的跳跃同自己和解了。

有时候，没有明显的原因——或者就像我们用西班牙语讲的那样：“愿意!”——我们真的看到了围绕着我们的东西，而这一瞧就是神的显现或幻景，因为地球把我们显现在它的褶皱和深渊里，就像毗湿奴在阿周那面前一样。我们每天都穿过同一条大街或同一个公园；每天下午都会看见同一堵微红色的墙壁，它是由砖和城市的时间构成的。突然有一天，街道朝向另一个世界，公园刚刚出现，疲劳了的围墙上布满了符号。我们从未见过这些符号，而现在令我们吃惊的是它们是这样的；那些符号竟真实得令人喘不过气来。正是那种严密的真实性令我们怀疑：事情究竟是这样的还是别的样子呢？不，我们第一次见到的以前我们已经见过了。在某个地方，也许是我们从未去过的那个地方，就已经有了那堵墙，那条街，那个公园。由于奇怪而产生了怀旧。我们似乎回忆起那个地方而且希望回到那里去。在那里事物永远是这样笼罩在一片极其古老同时又是刚刚升起的阳光之下。我们也是那里的人。一阵风吹拂着我们的额头。在那个静止的下午我们着迷，我们惊呆。我们猜自己是另一个世上的人。这是“以前的生活”又回来了。

惊奇与认可、厌恶和着迷，同“他物”分开和相聚的状态，也就是孤独以及与我们自身统一的状态。谁真的自己独处，谁能完全孤独，那他就不孤独。真正的孤独在于同他的本质分开，分成两个。我

们大家都是孤独的，因为我们都分成了两个。外人，另一个人，是长得非常像我们的人。我们一次次想抓到他，他一次次跑掉。他没有面孔，也没有名字，可他总蹲在那里。每天晚上有几个小时他和我们融为一体。每天早上他又离开。我们是他的缺席所留下的空白和痕迹？他是一个形象？然而并不是镜子而是时间培育了他。他逃跑也罢，发呆也罢，陷入纠缠不清的工作、家务和欢乐也罢，都无济于事。“另一个”总不在场。他不在场，又在场。我们脚下有一个洞、一个坑。人很苦恼，不顾一切地寻找着那“另一个”，也就是他自己。什么也不能使他清醒，除了生死的跳跃：爱、意象、“幻景”。

在“幻景”面前，这是真正的幻景，是前进还是后退，我们拿不定主意。我们情感的这种矛盾特点使我们瘫痪。那个身体，那双眼睛，那个声音既伤害我们，又令我们着迷。我们从未见过那张脸，而且它已经同我们最遥远的过去融合在一起。是完全的惊诧和返回某物，它只接受深沉这一形容词。碰一下那个身体就意味着消失在陌生的地方，不过同时意味着到达坚实的陆地。是属于他人的，又是属于我们的。爱使我们惊愕，把我们从自身中赶走并将我们抛到奇异的地方，即：另一个身体，另外的眼睛，另一个人。我们只有在这个不属于自己的身体里，在这个不可挽回地是他人的生命里才能是我们自己。已不存在另一个，不存在两个。完全出神的那一刻就是完全恢复我们的存在的时刻。这里一切也都存在，而且我们看到了存在的另一面，黑暗而隐蔽的一面。人重新打开其内脏。

爱和对圣界的体验之间的相似不仅仅是巧合。那是出于同一来源的行为。在存在的不同高度进行跳跃，并企图到达彼岸。举一个司空见惯的例子吧，受圣餐仪式是为了表明信徒本质的变化。神圣的食物可以改变我们。而这种变成“另外的人”不过是我们本性或者原始特性的恢复。诺瓦利斯说“女人是最高级的肉体食物。”由于性欲的野蛮，人才得以改变。这就是回到他原来的状态。这种返回的思想——存在于一切宗教活动、所有神话甚至空想里——是爱的引力。女人使我们兴奋，使我们离开自己，同时又使我们返回。摔倒：转世。渴望生：渴望死。力量的跳跃、生命的发射，扩张：懒惰，宇宙停滞，掉进无限之中。面对“他物”的诧异，返回自身。人的统一和最终的同一性的经验。

最先发现爱情、宗教和诗歌的共同根源的人是诗人。现代思想结束了这一发现。对于当代的虚无主义来说，诗歌和宗教只不过是性的形式；宗教是一种神经官能症，诗歌是一种升华。不必停留在这些解释上。也不必停留在那些试图以一种现象说明另一种——经济的、社会的或心理的——的解释上，而这种现象又需要另一种解释。所有这些假说，正如多次提到的那样，都在揭露私有制的帝国主义，这是上个世纪的观念的特征。事实上，对超自然的体验如同对爱情和诗歌的体验一样，人的感觉都是同自身相分离。由于这种最初的分离感觉而产生出另一种感觉，它同那种在我们看来是陌生的东西完全一致，而我们已经同它融合在一起，以至于它都难以被辨认并且无法同我们自身的存在分开了。那么为什么不想一想所有这些经验都有一个比性、经济、社会组织以及任何别的"事业"更古老的共同的中心呢？

神圣凝结在性和社会制度中并使它们升华。它是性欲，但它是某种超越性冲动的东西；是一种社会现象，但它是另一种事物。神圣逃避我们。当我们试图抓住它的时候，便会发现它起源于以前的某种东西，并且会发现它同我们融合在一起。爱情和诗歌的情况也大致相同。这三种经验表现了某种东西，后者正是人的根。在这三种经验里搏动着对以前的某种状态的怀念。而这种基本的统一状态（我们曾经从这里被推开，现在每时每刻都正在被推开），构成我们的原始本质，我们一次次地返回去。我们几乎不知道是什么在灵魂深处召唤着我们。我们隐约看出其辨证法，并且知道诧异和认出、上升和下降，恐惧和崇拜、厌恶和着迷等表现为互相对抗的活动，趋向于统一。我们就这样回到我们的本质吗？我们真的返回自身吗？这是返回我们曾经是过去和提前到达的将来。对从前生活的怀念是对未来生活的预感。不过从前的生活和未来的生活都是在此时此地，而且会化作闪电般的瞬间。这种怀念和预感是人类全部伟大事业的实质，无论是诗歌，还是宗教神话，社会空想，还是英雄业绩。或许人的真正的名字，他存在的信号，就是"欲望"。那么什么是海德格尔[①]的时间性和马查多[②]

① 海德格尔（Martin Heidegger，1889—1976），当代德国哲学界最有创见的思想家，存在主义的主要代表。

② 马查多（Antonio Machado，1875—1939），西班牙"九八年一代"的杰出诗人和剧作家。后期作品显示出深邃的存在主义观点。

的“另外性”呢？什么是人向着“欲望”而不是向着“自身”的不停的投影呢？假如人只是一种正在形成的人，一种从没有完成的人，那他不就既是一种欲望的存在又是一种存在的欲望吗？在爱恋的相逢中，在诗的意象以及神的显现里，渴望和满足交织在一起：我们是水果同时又是嘴，不可分割的统一。现代人说，人是有时间性的。然而这种时间想获得平静、满足和自我欣赏。它流淌出来达到自我满足。人会想象，在想象的时候，揭示自己。诗歌向我们揭示的又是什么呢？

王平媛　译

诗的揭示

宗教和诗共同的永恒主题是实现人的本质，二者都企图拥抱被马查多称之为“人的本体多面性”的“另一个自我”。诗的体验和宗教体验一样，也是一种生死的跳跃；一种本性的改变，即回归我们原始的本性。庸庸碌碌地生活于芸芸众生之中的人们，突然意识到失去了的自我，于是就浮现出那“另一个”我。诗和宗教都是一种揭示。但诗的语言超越了神的力量，诗的意象是建立在本体之上，既无需求助理性思考，也无需求助任何超自然的力量：这是对本身即人对自己的揭示。相反，宗教的语言则企图向我们揭示一种神秘，顾名思义，这是我们力不能及的。尽管存在这样的区别，但其诸多相似之处仍不免令人疑惑：既然二者似乎同源并遵循同样的辨证法则，却又为何分道扬镳：一个反映为节奏和意象，另一个则反映为偶象和礼仪？诗是宗教的派生物还是其模糊不清的先兆？抑或宗教是教条化了的诗？前章的论述远不能使我们对这些问题作出完满的回答。

鲁道夫·奥托认为宗教是先验的，由两部分组成：理性和非理性。构成理性部分的是绝对观念、完美观念、实用观念和个体观念，以及客观价值和利益观念，这些观念都不是通过感性得出的。它们使人摆脱感性的束缚，将人带到独立于感性知识之外而存在的纯粹理性

和本源的绝对精神①。对完美、实用及从善等观念的先验性我不敢苟同，也不能苟同这些观念即为构成理性的本源。但似可断言，这类观念构成了人类意识中道德的部分。然而，每当这些观念变为道德规范，便排斥其他的道德标准，尽管后者也力图以同样的活力和绝对性来体现对美的追求。每一种道德标准都是排他的；甚至在某一程度上排斥其赖以建立和发展的先验观念。然而这些问题在此无须详加论述，因为它们已经超出本文讨论的范畴，何况我能力所及的范畴更加狭小。即使这些观念确实是先于感觉或先于对感觉的理解的范畴，我们又如何能确知它们是构成神圣的本源呢？非但在超自然的经验中找不到它们存在的影子，就是在许多宗教概念中也未出现它们的痕迹。作为先验理性的完美观念，它应当自动地反映在神的概念之中。事实似乎已经推翻了这个假设。阿兹特克人的宗教向我们呈现了一位退让屈从、犯有过失的神：克查尔科阿特尔；希腊宗教和其它一些信仰也可为我们提供类似的例子。同样，善与必然的观念也要求对“万能”这个概念进行补充。阿兹特克人的宗教本身就向我们提供了一个对牺牲的令人迷惘的见解：诸神并非万能，因为他们需要用人血来维持宇宙的秩序。诸神运转世界，但人血运转诸神。这里无须罗列更多的事实，因为奥托本人已经给他的定义限定了范围：“理性说教不是宗教的全部实质……而是一种更加抽象的实质性的说教。要确切地理解理性说教，就必须把它们看作一个目标的象征，从某种意义上说，这个目标支撑着它们，而且对它们本身来说是不可企及的。”

神圣的体验是一种排斥性的体验。或者更确切地说，是一种诱惑性的体验。这是一种隐秘的释放，是一种内心的暴露。所有的神话都告诉我们，魔鬼从地心冒出。这是一种对隐秘的揭示。同时，任何魔鬼的出现都意味着一种时间或空间的断裂；大地开裂，时间被隔断；从伤口或裂痕中我们看到了人的“另一面”。世界分裂为两部分并向我们表明其创造支撑在深渊之上，迷惘正是从这里产生的。但人类刚刚试图总结自己的体验，并从最初的恐惧中总结出某种概念时，就企图将自己的认识进行分类了。从这里我们用不着冒险就可看出二元论以及所谓理性因素的起源。某些神圣经历便成为神的夜间或险恶表现

---

① 原注：见鲁道夫·奥托的《论神圣》，马德里，1928。

的象征（如什瓦神的破坏欲，耶和华的暴怒，克查尔科阿特尔的嗜酒，特兹卡列波卡的好战，等等）。还有一些则化作光辉的形体，太阳或救星的象征。在另一些宗教中，二元论得到更彻底的体现，在那里双重面孔或表情的神已经让位于自主的神，如光之王子和雾之王子。总之，经过清除或净化，宗教经历中的恶劣成分被从神的形象中剔除，并让位于宗教的伦理道德。然而，无论宗教法则的道德价值有多大，它们无论如何不是神圣最终赖以建立的基础，也并非来源于纯粹道德的直接感觉。它们是在人性深层产生的、是将神圣的最初经历理性化和纯洁化的结果。

奥托这样论述非理性因素的居前性和原始性："与理性观念相同，不可知的观念以及与之相应的情感是绝对纯粹的，它以康德所论述的纯粹的概念和情感的一切特征都绝对吻合"。这就是说，思想和感情是先于经验的，尽管它们只有在经验中才能产生，我们也只有在经验中才能捕捉它们。在提出理性与实践概念的同时，奥托还提出了"某种更高或更深层次"的第三范畴。这第三范畴即神圣的范畴、宗教的范畴，它是一切宗教概念的基础。如此看来，神圣只是神话状态的表现，是人先天就有的。这样，我们就发现了人的"宗教本能"，"借助于产生这种本能的先验认识的发展"，使人意识到自身及其对象的存在。与先验认识相同，这种本性的具体反映是非理性的，因为它既不能转化为理性也不能转化为概念："对理性而言，宗教是个未知领域。"正因为宗教是人的理性所不可及的，所以宗教对人是完全陌生的东西。人只能借助意象和悖论来表现它。佛教的涅般和基督教神秘主义的虚无是两个既肯定又否定的概念，是典型的'另一个'的宗教意象"。作为"悖论最显著的特征"，自相矛盾成为神秘宗教理所当然的组成部分。这一点无论是对基督教徒还是对伊斯兰教徒、印度教徒和佛教徒都是共同的。

奥托的论述使我们想起了诺瓦利斯的论断，"当心灵感觉到自我的存在、放弃一切个体的真实目的并找到自我的理想目的时，宗教就产生了。神圣体验既不是对游离在我们之外的事物——神、魔鬼、非人的东西——的揭示，也不是敞开我们的心扉以显露出那隐藏着的"另一个"自我。如果把神圣的揭示看做来自外部的天赋或才能，它则体现为人对自身的剖析。这并不意味着宗教的基础——先验性——

受到严重损害。人不在“上帝之手的掌握之中”，上帝却隐藏在人心里。神的目标总是内在的，它是虚无的另一副正面的脸庞，而任何神秘主义的体验都妨于虚无。如何将上帝产生于人与上帝独立于人这两种认识统一起来？既然上帝是在人崇神本性的基础上产生的，那怎么会既不轰毁上帝的独立存在却又使其取决于人的主观意志呢？

另外，如何将人的宗教或“崇神”本性与其它本性，如其中的诗化本性，区分开来？因为我们完全可以把诺瓦利斯的话变为：“当心灵感到自身的存在时，就产生了诗”，而且任何人都不会怀疑这点。奥托本人也承认，崇高和宗教是两个密切相关的概念，诗歌情感和音乐情感也如此，只是崇高的概念产生于神秘莫测的概念之后。这样，神圣的本质特征就是它的古老性。

神圣的先行性不可能遵循历史的顺序。我们不知道，也永远无法知道，人出现在地球上的那一刻到底想到或感觉到了什么。对奥托论述的宗教先行性，我们应从另一个角度理解：神圣是最初的人类感觉，高尚感和诗感都由此派生出来。这一点是再难证实不过了。在神圣的全部历程中，出现了一种按康德的意思可称为“高尚”的成份。相反，在高尚感中总存在着面对未知和强大的事物的一丝颤抖，一丝不安，一丝恐惧和窒息，它们在揭示陌生的、神秘莫测的境界，揭示人对神的恐惧。爱情亦然；性在神圣的体验中被表现得淋漓尽致，同样在性生活中神圣也得到充分体现：所有的爱情都是一种揭示，它使人自身存在的基础颤抖，使人说出的话近乎神秘的语言。在诗歌创作中也有类似的情况：诗歌中存在与不在、沉默和语言、低潮和高潮这些状态与宗教和爱情的状态相似。在这些状态中，理性成份和非理性成份同时并存，只有过后经过净化和诠释才能把它们分开。这一切使我们得出这样的结论；不能断言神圣是一种先验的、不可变的和原始的范畴，而其它范畴都由此派生而来。每当我们试图捕捉它时就会发现，那当属于它的特性也表现于其它范畴。人是这样一种存在，他惊讶；惊讶时便作诗，爱恋、拜神。在爱情里惊讶、诗情、神话和崇拜并存。诗情也产生于恐惧，诗人与教徒怀有同样的崇拜心理，与恋人拥有同等的爱心。这些体验中没有哪一种是纯粹的，所有这些体验的成份都相同，我们无法确定孰先孰后。

能区别这些体验的是感觉，而不是其组成部分的总合。区别教徒

和诗人的语言特色的是他们各自所叙述的对象。圣胡安[①]的某篇文章具有宗教色彩，是因为神秘的事物将其笼罩在这特殊的氛围里。所以，区别各种体验的真正特征是它的对象。但在这里我们遇到了无法逾越的障碍。我们都生活在一定的环境中。外界事物只能“激发或唤醒我们神圣化的境界”。不是对象本身，而是那含而不露的境界将对象归入了神圣的范畴。但如前所述，这种境界不是单纯的。总之，任何事物都不能使人将神圣与其它类似的范畴分开，只有其对象或其论述的内容除外；但对象并非来自外部，而是存在于内部，存在于经历本身。所有的路口都被堵死，我们只能摒弃先验的认识和范畴，在神圣产生于人心的时刻去捕捉它。

对神的恐惧源于一种根深蒂固的陌生感。恐惧感缩小了自我。人感到自己的渺小，感到自己被淹没于广漠的世界中，几乎看不到自身的存在。渺小感甚至会转化为自怜：人不过是“尘土与灰烬”。施莱艾尔马赫将这种心理称为“依赖感”。这种依赖与其它形式的依赖有本质区别。对任何一种高于自己的存在或环境的依赖都是相对的。这种更高一级的存在或环境的主体消失后，依赖也即消失；但人对上帝的依赖则是绝对的，永恒的。它与生俱来，并不随着人肉体的死亡而消失。这种依赖是“精神的起源和基础，只有人本身才能清楚地确定它”。神圣的产生就是如此推断出来的；由对自身的感知，感到自己对某个事物的依附，于是产生了对神的感知。奥托同意这位浪漫主义哲学家的观点，但批驳了他的理性主义，确实，施莱艾尔马赫认为，神圣或不可知的事物不是先验的，而是人感到自身是某种未知事物的附属品的结果。这个未知事物无所不在，无处不及，却又永远虚无缥渺，这就是上帝。为了避免歧义，奥托把初始状态称为“婴儿状态”。重心转移了，“人只不过是婴儿”，这是最本质的特征。即，人的初始感觉并非是模糊的局限感和渺小感，而是婴儿感，因为人面对的是造物主。对造物主的恐惧是人的初始状态的首要的本质的特征。与施莱艾尔马赫不同，奥托认为，人突然面对上帝，因此才会有婴儿感。人感到自己渺小或无足轻重，因为人面对的是万能。人是婴儿，人感到了自身的存在，因为人看到了上帝。

---

① 圣胡安·德·拉·克鲁斯（1542—1591）：西班牙神秘主义诗人。

这种诠释是难以接受的。所有神秘或宗教文献似乎却给了我们相反的结论；否定状态先于肯定状态，婴儿感的产生先于造物主的产生。婴儿并非生来就知道自己为人子，他对父母无任何概念。他感到自己脱离了母体，被抛到一个陌生的世界上，如此而已。严格地说孤儿感先于对母亲或父亲的认识。这样，奥托只不过从反面重复了施莱艾尔马赫的观点：施莱艾尔马赫认为上帝产生于人的依附感，奥托认为神造成了人的婴儿感。这两个观点都是对一种特定状态的解释。这个状态是什么？在这点上奥托抓住了问题的实质。这就是人的初始和决定性的状态：出世。人被抛到人世上来。我们在一生中不断重复出世的状态：每一分钟都在将我们抛向人世，每一分钟都在使我们赤裸裸地无依无靠地诞生；我们被陌生的世界包围着。撇开它的神学意义不谈，奥托的婴儿感实际上就是海德格尔所谓的"突如其来存在于斯"的感觉。正如瓦尔汉斯在对《存在与时间》的评论中所说："初始的感觉说明了人的基本特点。"[①] 神圣并非揭示人的这种基本特点——婴儿状态、出生和随时随刻的再生，而是对这种特点的解释。人"在这里存在"、"永远被抛向未知"、有种种局限而毫无自卫能力，这铁一般的事实迫使人想到，人被万能的神创造出来，最终还将回到它的怀抱中去。

根据海德格尔的分析，痛苦和恐惧是相反相成的，痛苦使人回归初始状态，恐惧将人回归初始状态的门关闭。神圣的体验源于人对自己内心空虚的恐惧：借助于它，人捕捉到了自身：偶然性和局限性。但这闪光的揭示随即被人根据外界因素对自己状态的理解所掩盖：这些因素即造物主和神。确实，很多人都曾清楚地意识到痛苦的实质——虚无，但他们随即将虚无归于人在上帝面前的渺小。通过上帝对世人的拯救和对世人罪恶的宽恕，人的苦难似乎消失了，再次憧憬获得永恒的拯救，而这憧憬又鼓起了人生存的勇气，使人在一个时隐时现的瞬间超越了自身的渺小。正如圣奥古斯丁、路德和克尔恺郭尔的经历那样，真正的痛苦又被掩盖了。[②] 我们还可以补充其它的名

---

① 原注：见《马丁·海德格尔的哲学》，阿丰斯·德·瓦尔汉斯，1948，罗威那出版社。

② 原注：见《马丁·海德格尔的哲学》，阿丰斯·德·瓦尔汉斯，1948，罗威那出版社。

字：米格尔·乌纳穆诺，尤其是克维多（反映在他至今尚不为评论界所知的两首诗中：《忏悔者的泪》和《基督徒赫拉克利特》)。我们可以得出这样的结论：神圣的体验是对我们初始状态的揭示，但它同时又试图向我们掩盖这一揭示的意义。在使我们成其为人的基本事实——终有一死并感之知之——面前，宗教是对人必须度过有限的一生这一判决的回答。但这个回答又掩盖了宗教最初向我们揭示的东西，只要对原罪和赎罪说稍作检验，就可以更清楚地看到这一点。

与人命中注定的悲哀相反，神的完美存在集中体现在其神秘的形式中。神秘是"威严的化身"，是善和道德的起源。威严引起敬意，要求崇拜，召唤顺从。"宗教脱离一切系统的道德，是发自内心的义务感，是人强加给自己的良心的……"① 原罪、赎罪等观念都源自人对上帝威严的顺从。在原罪观念里寻找具体过失的回声或任何道德的反响都是毫无意义的。我们在认识到为人子之前就有了孤儿感，同样，原罪先于我们的过失和罪行。它是先于道德的。"在伦理本身的领域里，既无救世的必要，也无赎罪的观念。""这些观念，"奥托的结论说："是纯宗教性的，而且在宗教领域中是必须的，但在伦理学上却不存在。赎罪的需要，以及同样迫切的被拯救的愿望，都出自一个"缺点"，这里"缺点"非指这个词的道德意义而言，而是指其字面的意义。我们有缺点，因为我们确实缺少点什么；在万能的上帝面前我们微不足道或者什么也不是。我们的缺点不是道德上的，而是先天不足。犯有原罪即意味着"远非完人"。

人为了实现自我，必须取悦于神，即把神变为已有：通过朝圣，接近神圣，走向完人。这就是宗教礼仪，尤其是圣餐仪式的意义。这也是宗教牺牲的最终目的：以献身举动取悦于神。但是仅有他人的牺牲是不够的。由于人有原罪，不配与神接近。因而救世——上帝通过牺牲重新赋予我们做人的可能性——和赎罪——使我们得到净化的牺牲——便在这先天的耻辱感中诞生了。这样，宗教就肯定了罪孽性和死亡性是两个相同的概念，我们有罪因为我们会死。那么，有罪就要求赎罪，会死就要求永生。罪孽与赎罪，死亡与永生成为两对互补的概念，在基督教中尤其如此。在东方宗教里，至少在它的最高表现形

---

① 原注：见鲁道夫·奥托《论神圣》。

式中，并不存在这种拯救众生的观念，尽管它使乌纳穆诺激动不已并构成他性格中极度不安乃至病态的一个方面。

严格地说，我们无法推断“过失”和“远非完人”是否就是原罪本身：“对负罪人的分析既不能证实也不能否定原罪的可能性”。[①] 在这方面天主教神学与新教神学有所区别。圣奥古斯丁认为人性——以及整个自然界——本身并不是恶的，因此他不将人的“不完美”与过失等同。在完美的存在面前，所有的存在——包括天使和人——都是有缺陷的。其“缺陷”就在于他们不是上帝，即他们是有偶然性的。这种偶然性反映在天使和人身上就是自由：能够行动，既可升华为完人也会堕落至虚无，这就意味着自由。一方面偶然性孕育了自由，另一方面自由也就是赎罪或减少偶然或先天“缺陷”的可能性。因此，人就是在堕落与得救这二者之间必居其一的永恒的可能性。圣奥古斯丁把人理解为可能性，这一思想在西班牙戏剧中得到了众所周知的杰出的发挥。在我看来，即使不接受天主教的观点，这也是有价值的。这样，原罪就不是“不完美”的同义词，而是表达了一个具体过失：对自己的偏爱和对上帝的背离。我们生活在一个末落的世界上，这是人本身无法选择的。宽恕是拯救所必不可少的，哪怕当它如修女胡安娜在一封著名的信中所说，表现为“消极的恩惠”。因此，人的自由为宽恕所左右，他的“远非完人”的确是差得远、是不够的、欠缺的。这并不是说宽恕取代了自由，而是它重建了自由，“我们并非由于宽恕而得到了自由的意志和宽恕的力量，而是我们自由的意志因宽恕而重新获得了力量和自由。”[②] 天主教思想虽然比新教思想更丰富、自由和连贯，但在我看来并未完全冲破存在于人的“不完美”和“原罪”之间的巧合，在堕落之前自由为什么会选择恶呢？这种否定自身，不选择存在而选择虚无的自由是什么自由呢？

在人的“不完美”和上帝的“完美”的对立中，宗教提出永生的追求。因此它从死亡中拯救了我们，但却使世间的生活变成漫长的痛苦和赎罪。宗教在扼杀死神的同时也消耗了人的生命。永恒转瞬即逝，因为生和死不可分割。死亡存在于生命之中；我们生的同时也在

---

① 见马丁·海德格尔的《存在与时间》，何塞·高斯译，墨西哥经济文化基金出版社，1962年第二版。

② 见《中世纪哲学的精神》，吉尔松，1944年，巴黎。

死。我们生活在走向死亡的每一分钟里。宗教取消人的死亡，也就取消了人的生命。宗教借永生的名义确定了生命的终结。

与宗教相同，诗源于人的初始状态——存在于世，我们感到被抛向充满敌意和冷漠的人世——也源于使它不稳定的事实：其中包括暂时性和有限性。通过一种是他特有的同时也是消极的手段，诗人达到了语言之岸。这就是所谓的沉默或空白之页。湖一般的沉默，表面平滑，波纹缜密。湖的深处，语句在等待着。人深深地沉下去，沉入湖底，静静地等待。灵感到来之前是枯竭，正如完美之前是空虚一样。诗句在干涸之后勃发。但无论它表述的内容和具体意义如何，诗的话语在论说这一个生命的生活。也就是说，诗的行为，作诗，诗人的述说——无论这述说表达了怎样的具体内容——并不是一种解释行为，而是对自身的揭示，至少从根本上讲是如此。无论诗讲的是这还是那，是阿喀琉斯还是玫瑰，是死还是生，是光还是浪，是罪孽还是无辜，其语言都是节奏，是源源不断地渗出和流淌的时间。这节奏是包容矛盾的意象：生与死在同一个论说之中并存。正如存在本身一样，正如生命在最辉煌的时刻含有死亡的阴影，诗的述说是时间的涌流?是对生和死的同时肯定。

诗不是对人存在的判断和解释。这涌流的节奏——意象只为表达人是什么，无论诗句的直接的具体的内容是什么，它都是对我们初始状态的揭示。为了不影响重新讨论这个论点，我们需要重申诗作和诗化的含义：这里我们所要证明的是诗歌行为——诗人的创作以及读者对诗的再创作的含义，而不是这首或那首诗的含意。那么，既然诗是对人的初始状态的揭示，为什么不能说它是对人的本源的过失或缺陷的判断呢？由于人的初始状态具有偶然性和有限性，它有着根本的缺陷。面对世界，我们充满恐惧，因为对我们来说它是陌生的，不友好的；世界之于人所以冷漠，是因为除了我们存在的可能性所赋予的意义以外，它没有其它意义；而这个可能性就是死亡，因为“人一出生就已经老得要死了”。[1] 从出世起，我们就永远存在于陌生和敌意中，这是一种永恒的不安。我们不幸，因为我们面对着虚无和非存在。我们的过失和债务是与生俱来的；它不产生于人出生后的行为，它是人

---

① 见何塞·高斯《<存在与时间>导言》，墨西哥经济文化基金出版社，1951。

存在的基本形式：缺陷是人的本质特征，因为人一出世就是不完整的。在这方面海德格尔似乎与奥托不谋而合："不过是婴儿"就是说我们的存在缩小为一种"现时的、永恒的不存在，或死亡。"[①] 当然，抛弃上帝的观念也就不再重提过失，不必赎罪。但众所周知，我们生来就是欠债和有过失的，债无法偿还，过无法弥补。卡尔德隆和佛教的论断是正确的，人最大的罪恶是出生，因为所有的生都包含着死。曾帮助我们发现宗教功能的海德格尔的分析，最终似乎消除了我们的疑虑。如果赋诗确实发现了我们初始和永恒的状态，它也就肯定了缺陷。

在《存在与时间》，尤其是另外一些著作，如《何谓形而上学》中，海德格尔力图揭示这种"不存在"，这种对人的存在的最终否定不能算一种缺陷。人不是一种不完整的存在，或者有什么缺陷，因为我们已经知道人唯一等待着的东西、就是死亡。如此看来，死亡不存在于人之外，不是来自外界的怪物。如果不把死亡看作人的组成部分，那么禁欲主义就是人唯一可能采取的态度：只要我们活着，死亡就不存在，它一侵入，我们就不复存在。那为什么还要惧怕它并将它做为我们思考的中心呢？但死亡与人是不可分的。它不在外界，它就是人。生即是死。正因为死亡不是外界的，而是包含在生命之中，因而生本身都是死，死不是消极的。死亡不是人生的缺陷，相反，它完成了人生。生就是向前走，走向未知，不停地从自一我走向未知，这再确切不过了。死亡是虚无，是开放的空间，它使人得以前进。生就是被抛向死，这死只为生而发生，也只在生的过程中进行。如果说生意味着死，那么死也孕育着生，如果生充满了否定，那么死也就因生而获得了肯定的色彩，因为生确定了它。如果说我们被死亡包围，难道不可以说我们被生命包围吗？

生与死，存在与虚无，不是互无联系的事物。否定与肯定，缺陷和完美在我们的存在中共存，这就是我们。存在意味着不存在，反之亦然。毫无疑问，这就是海德格尔关于存在产生于虚无的真正含义。确实，人刚开始观察自身时，就发现自己沉浸在各种无意义的事物中，人自身也成了一个事物，所有的事物都跌落在自身之上，一切都

---

① 见何塞·高斯《<存在与时间>导言》，墨西哥经济文化基金出版社，1951。

随波逐流。作为世界万物之灵的人类突然发现自己唯一的目的就是死，于是便失去了意义。堕落混沌的体验是无法诉说的：我们对自己无话可说，我们对世界无话可说，因为我们什么也不是。然而只要我们一说起虚无——正如我真的所做的那样——这虚无便被存在的光芒照亮。因此，同样：面对死亡而生，就是把死亡嵌入存在。因为存在是虚无的前提，死亡产生于生命，我们可以这样提及它并将它们融为一体。人可以为了存在走向虚无，可以为了虚无走向存在。我们是“否定的基础”，同时也是否定的结果。否定和肯定互相交织成一个不可分割的核心。“因为我们有存在的可能，也就有不存在的可能”，这句话完全可以颠倒过来而不失其真理性。

痛苦不是通向自我的唯一途径。波德莱尔曾描述过无聊的感觉；时空随波逐流，像灰色肮脏的海，搁浅的思想只能意识到海浪呆板的拍击。“什么也没发生”，那百无聊赖的人说，其实，虚无是死亡的脑海中唯一闪光的事物。与人共处时的孤独——现代社会的常见现象——可能也与这类感觉相似。起初人感到自己离开了人群，当他看到人们表情滑稽并做各种不明智的机械的动作时，他便躲到自己的意识里。但意识开裂，在他面前出现了深渊。他也同样堕落，随波逐流，走向死亡。然而在所有这些状态中有一种有节奏的潮：对虚无的揭示变为对其存在的揭示。生死：人在生中死，在死中生。

爱情体验为我们提供了一个观察矛盾的诸因素融为一炉的绝妙的时隐时现的机会，尽管它只是一个瞬间。这个统一就是存在。海德格尔曾指出，面对爱人表达的喜悦是我们自我揭示的途径之一。尽管他没有展开过自己的论断，但显然这位德国哲学家证实了我们已有的不甚明了的看法；爱情和爱情的欢乐是对人的本质的揭示。与人的一切活动相同，爱是一种“挑战”。在等待中，我们的全部存在一往直前。这是一种渴望，是对尚未出现的东西的渴求，是一种或许实现不了的可能性，那位女子的出现。等待使我忐忑不安，心神不定，丧失理智。一分钟以前我们还在自己的世界中，在各种事物和生灵之间行动自如，无任何距离感。现在，耐心越来越小，渴求越来越强，景物离人远去，面前的墙和物件远去，互相重叠，时钟放慢了脚步。一切都开始了另一种生活，不可侵犯。世界变得与我们无关。只剩下我们自己。等待本身成了绝望，因为对她的祈盼已变为千真万确的孤独。不

会来了，不会有任何人。没有任何人。我自己也不是任何人。虚无在我们脚下打开。就在这一瞬间，意外的事物出现了。我们已经不抱希望的事物出现了。爱人出现引起的快感表现为灵魂暂时的空白：我们失去根基，失去言词，喜悦使人不能呼吸。一切都停滞了，停滞在虚无的跨跃之中。正当不可侵犯、不可理解、不可名状的世界沉重地向自身跌落时，他突然站立起来，挣扎出来，向那出现的爱人飞奔而去。他被那双眼睛熔化，被一种神秘的平衡悬在空中。一切都曾失去意义，我们曾处于巨大崩溃的边缘，现在一切都豁然开朗并获得新的意义，爱人的出现拯救了人。更确切地说，将他从越陷越深的混沌中拯救出来，再造了他。他诞生于虚无。但只要你的眼睛不再注视我，一切就会再次崩溃，我就会重新陷入混沌。压力，在深渊边缘行走，在剑刃上行走。你在这里，在我面前，你是世界的体现，我自身的体现，存在的体现。

正如水满而溢，潮涨而涌，相爱的人也浮出表面。一切都可见，可感，可触摸。存在和外表是一个统一体。一切都无法遮掩，一切都暴露在外，光彩照人，充满自信。生命本质的潮。这浪潮驱使着我向前，触摸你的胸脯，抚摩你的肌肤，从你的眼睛深入你的心灵。世界消失了，什么都不存在了，任何人都不存在了：万物及它们的名称、号码、符号统统落在我们脚下。我们已无话可说。我们忘掉了自己的名字，我们的代称互相交织、融为一体：我即你，你即我。我们在上升，射向苍穹。我们互相拥抱着落下，一切名称和形体都远去，消失。逆流而上，顺流而下。你的脸不见了，爱人的存在失去了根基，被自身淹没。身体失去了形状。存在奔向虚无。存在即虚无。虚无即存在。我睁开双眼：一个陌生的身躯。本质重新将自己掩饰起来，我再次被表象包围。疑问、性虐待和折磨就会产生在这一瞬间，以确知什么存在于这个不可避免的陌生躯体内。这疑问包含了所有爱的绝望，因为这个形象空洞无物。而同时人就从那形象的空虚中站立起来。

爱通向死亡，而我们又从那死亡走向生命。它既是死又是生。马查多说："女性是人的表面。"纯粹的外表，本质在她身上显露并实现，同时又在她身上沉没和藏匿。因此，爱既揭示了存在也揭示了虚无。我们不是像看戏那样将它看作一种被动的揭示，而是参与这揭示，

进行这揭示：爱是本性的创造。这个本性属于我们。我们自行毁灭时又自行创造，自行创造时又自行毁灭。

人面对自然的辨证态度也是相似的。人面对海洋或山脉，迷失在森林中或站在从我们的脚下伸向远方的山谷的入口处，第一个感觉是陌生和距离。我们感到自己变了。自然界陌生地展现在眼前，自在地存在着。这距离感很快就变为敌意。每一根树枝都在说着人不懂的语言，每一处密林中都有一双眼睛在窥视着人，或在嘲笑着人。也可能发生相反的情况：大自然自我繁衍，海浪在人面前冷漠地后浪推前浪，岩石变得更坚固，更不可接近，沙漠变得更空旷更不可逾越。面对这么强大的自我封闭的存在，人十分渺小。如果人不被恐惧所摄，继续观察下去，就会从渺小感转向相反的方向：海洋的节奏与人血液的节奏合韵，石头的沉默就是人的沉默，在沙漠中行走就是在人广阔的思维中徜徉，思维与沙漠一样是有限的，森林的声音是对人的赞美。一切都是全体的组成部分，存在源自虚无，我们合着同一节拍，同样的沉默包围着我们。事物赋予自身以生命，正如日本诗人芜村的美妙诗句所说：

面对洁白的菊花
剪刀犹豫了
一刹那。

这犹豫的瞬间就是存在的瞬间。一切都是静止的，一切都在运动。死亡不是别的，从某种意义上说它即是生命。人对虚无的发现将人引向自我创造，人被抛向虚无，面对虚无创造自我。

诗的体现是对人本质的一种揭示。这种揭示总是导致一种创造：创造自我。这种揭示并非发现某种外部独立存在的事物，而是发现的举动意味着对行将发现的事物的创造：这事物即我们自身的存在。在这方面，完全可以毫无顾忌地断言诗人创造存在，因为存在不是现成的我们可以依赖的东西，而要由我们的存在去缔造。人没有任何支撑点，因为他的根基是虚无。这样他唯一可以做的就是紧紧地把握自己，每时每刻重新创造自己。人只是一种实现自我的可能，人的唯一使命是胜任自我。他的原罪——否定的根源——迫使他创造完美。人

是有缺陷的自我，也是自我的征服者。人注定要解释自我，创造自我。这就是他的特点：可能实现自我，这也正是他的力量所在。总之，人的本质状态不是缺陷，也不是完美，而是可能。人的自由就在于他存在于这种可能性中。实现这种可能性的过程就是实现自我创造自我的过程。诗人发现人的同时创造了人。人存在于生和死之间，人存在的过程就是发现自我的过程。如果说人的本质状态是无助感和孤独感，它同时也是征服的可能性；征服自我的可能。一切人借助于生命都可以实现这一可能，并将这一状态延续下去。人的本质状态需要无限延续下去。而人存在就是为了延续自己。诗化过程说明“终有一死”只是人本质状态的一个方面。他的另一方面是“要去生活”。生包含死，但只要人不再把生和死看作互相矛盾的，生就不意味着不完美，就不是惩罚。这就是赋诗的最终意义。

诗为人在生和死之间提供了一种可能，这种可能不是宗教上永恒的生，也不是哲学上永恒的死，而是一种意味和包含了死的生，是一种既此又彼的存在。诗的逻辑，诗的意象，并未否认人的本质：他发现这一本质，呼唤人去充分实现这一本质。实现自我的可能对每个人都是平等的，诗创作就是这种可能性的表现方式之一。诗认为人生不是如摩太根所说“为死而准备”，也不是如存在主义所说“为死而生”。人的存在也是延续人的本质的可能；生和死，矛盾的中和。尼采认为希腊人过分的健康促使他们创作悲剧，也确实如此，只有真正的生活着的民族才可能有悲剧意识，因为完整的生命包括死亡的体验。在布勒东提到的这种状态下，“生与死，真与幻，过去与未来，可知和不可知，高和低不再被认为是矛盾的”，这种状态不是永生，不在遥远的那边，不在观世之外，它就是现时，就在这里。在这种状态下人是构成他的一切的矛盾体。人可以成为这些矛盾体的集合，因为他生来就带有这些矛盾，就是它们。当他实现自我，同时也实现了“另一个”，“另外一些。”表现它们，实现它们，是人的也是诗人的使命。诗不能给人永恒的生，但能帮人发现尼采所说的“无可比拟的搏动的生命”。诗开启了人的生命之泉，瞬间即逝，瞬间永存。在这一瞬间，人是所曾是，人是所将是。生和死，一瞬间。在这一瞬间人既生又死，既此又彼。

诗和宗教语言历来被混为一谈，但宗教——至少在它的语言阶

段——不是最初的行为，而是对最初行为的解释。相反，诗却揭示了人的本质。而正因为此，它用意象创造了人。发现即是创造。诗的语言发现了人似是而非的本质，发现了他的“另一个”因此促使他去实现自我。并不是宗教箴言造就了人，因为宗教箴言是从诗中提取而来的。人是用诗来造就自己，发现自己的。总之，诗和宗教同出一源，在历史上用来表达诗和宗教的词汇常常无太大区别，如诗歌、神话、祷文、咒语、赞美诗、戏剧、宗教礼仪等等，这两者都是构成人的“另一个”自我的体验。但宗教将灵感诠释、引导和总结于神学中，其成果被收入教堂。诗为人提供了包含了生的存在的可能，重新塑造人，使人实现其本质，不是选择生或死，而是一个统一体：生和死共存于辉煌的瞬间。

崔 萍 译

灵 感

揭示我们的属性也就是创造我们自己。正如人们所见，可以采用多种形式揭示我们的属性，甚至可以不需要任何语言公式。即使如此，这里也还包含着对所揭示的那一切即“人”本身的创造。论本质，我们的根本属性就是不断的自我完善。当这一揭示具有诗歌体验的特殊形式时，那么揭示的行动与其表现就是不可分的了。诗歌不是被感觉的，而是被吟诵的。也就是说，它不是随后用话语加以解释的体验，而是话语本身就是体验的核心。诗歌的产生就如同为某种东西命名一样，直至被命名时方才存在。因此，对诗的分析也包括对其表达方式的分析。二者同为一个整体。在前一章节曾试图琢磨并分割诗歌揭示的含义。现在则需要看看事实上诗歌是如何产生的，或者说，是怎样写诗的？

解答我们这个问题所遇到的第一个困难就在于我们所掌握的有关诗歌创作问题的根据并不十分清楚。如果相信诗人，那么可以说，在他写诗的时候总有一种不可避免的意外的合作出现。在这种合作中可

能有诗人自己意志的参与，但也可能没有。这一合作总是以突然介入的形式出现，诗人的声音是他自己的同时又不是他自己的。这个打断我们的思考并迫使我们说出原来不打算说的那些话的人叫什么名字呢？他是谁呢？有人称之为魔鬼、缪斯、神灵或天才；也有人称之为劳动、偶然、下意识和理智。有人说诗歌来自外部世界、也有人说诗人可以自给自足。但无论什么人都不得不承认“例外”这一事实。可这种例外是那么频繁，只有出于懒惰才会这样称谓这种现象。为此，我们不妨假设两位诗人做为以上两种相反创作观点的理想典型。

一位不相信灵感的诗人，他双眼发直，目光痴呆地伏在案上，他刚刚写完根据原计划而作的第一段诗。没有一点是听其自然的。每一韵律，每一形象都具有公式中所严格要求的那一切，就像玩几何游戏那样轻松自如，毫不费力。可是还缺少一个词方能完成这首十一音节诗。于是，诗人便翻阅词典寻找这个词。但却未能找到。他抽烟，站起身来，然后又坐下，再重新站起来，仍毫无结果。诗人的脑子里是一片空白，他枯竭了。突然，他寻找的那个韵律出现了。但这不是他等待的那个词，而是另一个——总是另外一个——这个词的出现意外地成全了这段诗，但却有可能与预想的并不完全一样。如何解释这一奇怪的合作呢？如果说这是诗人的突发其想使他一时冲动并忘乎所以，那是不够的。任何东西都不可能凭空产生。这个词原来在哪儿？尤其是，我们怎么会认为这是诗人的突发其想呢？

类似的现象也发生在另外那个相反的典型诗人身上。这位诗人一任“永不枯竭的慢慢细语倾泻而出”，他双目紧闭，无视外部世界，不停地写着。开始，诗句或进或退，但慢慢地执笔的手的节奏与思想的节奏一致起来。他的思想与语言融为一体，在想与说之间已毫无距离。诗人不知他正在干什么。既不知是否要写，也不知他写的是什么。诗作在顺利地进行，直至突然被打断：有一个词——或者相反，是“无声”——挡住了去路。诗人再三试图跃过这一障碍，包围它，以某种方式躲避它，以继续自己的创作。但一切都无济于事。所有的思路都被一堵大墙挡住。泉水已不再涌出。诗人再次朗读他刚刚写成的诗作。他不无惊讶地看到，这部潦草的作品竟然包含着一种秘密的内部联系。诗作在音调、节奏和气氛上都具有无可否认的统一性。它是一个整体。或者说，那些生动精采的片断正是这个整体的一部分。

但诗歌的统一性并不属于物理或物质的范畴。音调、气氛、节奏与形象具有统一性，这是因为诗歌是一部作品。全部作品就是把原素材加以改变并用于实现自己计划的那种意志的产物。在这部尚无批评意识介入而写成的作品中，有重复的词汇，有派生出另外一些属于其他流派的形象，还有一些伸长了胳臂去寻找生僻词汇的句子。诗歌不断地涌出着、继续着。正是这种不断涌出的特点使它达到了统一。诗歌的不断涌出并不只意味着诗歌的展开，而且还表明诗歌是朝着某种目标而展开。把绷在弦上的词句朝前射出去是为了射中某一目标。词句寻找的是赋予它的前进以意义、肯定其运动的那个词。诗作正是由于这最后的一个词，并就在这最后一个词上取得了成功。这便是朝着这个不曾说出的并且可能是不可言喻的那个词瞄准射击的结果。总之，诗歌的统一性也如同其他作品一样，是由它的方向或意义而决定的。那么，是谁赋予发展迂回曲折的诗歌以意义的呢?

在这位深思熟虑的诗人身上，我们遇到了一种神秘而陌生的合作。这一合作表现为一个不期而至的另外一个声音的出现。在浪漫主义诗人身上我们看到一种难于解释的意志。这种意志使慢慢涌出的诗句变为有条理的整体和一种朦胧预感的主宰。以上两种情况都表明，可能我说的不一定准确，有一种不妨暂定为“陌生意志的干预”的存在。但是，显而易见，我们把这个概念给予了某种与这种被称之为“意志”的现象毫无联系的东西，而这种东西可能比意志的产生更为古老，并且意志正是借助于它才存在的。事实上，根据对词汇的惯常的理解，意志是制订计划并使我们的活动纳入使之得以实现的某些规则的那种功能。我们在这里所谈的“意志”不包含思考、推断或预见：意志先于一切脑力劳动并在创作的同时表现出来。这种意志的真正名称是什么？它真的属于我们吗?

写诗就像是把由相互对抗的势力拧成的一个“结”摆在我们的面前。我们的声音和另外一个声音相互联系并融为一体。它们之间的界线模糊了。我们的思考不知不觉地变成了某种我们自己也无法控制的东西。我们的“我”让位于一个不知名的“代词”，但这不是“你”也不是“他”。灵感的奥秘便存在于这种似是而非之中，是奥秘还是问题？我看是二者兼而有之。对古代人来说，灵感是一种奥秘，而对我们来说，灵感则是与我们的心理观念与世界观相矛盾的一个问题。

而正是从灵感的奥秘到心理问题这一转变使我们根本无法直接理解何为诗歌创作。

印度人打从一开始便对外部世界的存在提出了问题。与印度人的思想不同，西方思想在很长时间里都无保留地接受现实，而从不怀疑他们所看到的一切。以有“另外一个”的介入为主要特点的诗歌创作，一直被视为某种不可解释和模糊不定的东西。但它还没有构成危及世界观的一个问题。相反，诗歌创作是一种可以很自然地融入世界里的一种现象，而且这种现象不仅与它的存在不矛盾，而且还肯定了它的存在。甚至可以肯定它还是诗歌创作的客观性、现实性与活力的证明之一。对柏拉图来说，诗人是受爱情支配的。他的疯狂与热情是被魔鬼控制的标志。在《爱昂》[①] 中，苏格拉底把诗人描绘成是“一个长着翅膀的轻盈的神圣生灵。如果没有激情的冲击并使之忘我的话，诗人是无法写作的……不是诗人们说出美妙的事情，他们只不过是神灵用来与我们讲话的工具而已。”亚里斯多德则认为诗歌创作是对大自然的模仿。只是，正如人们所见，如果忘记了对亚里斯多德来说大自然是一个有生命的整体、一个机体和一个活样板的话，那么就无法清晰地理解他所说的对大自然的模仿做何理解。在亚里斯多德的《诗集》的序言中加西亚·卡强调指出，亚里斯多德对大自然的理解是建立于那种隐约可见的万物有灵的理论之上的。由此看来，诗人的“突发其想”不是来自乌有，也不是来自诗人自身，而是来自这个有生命的大自然，即那个可以主宰自己的有生命的大自然与诗人灵魂结合的产物。

希腊的万物有生论后来又演变为带有基督教倾向的思想。但外部世界并不为此而动摇。做为众神的栖息地和上帝的创造物的大自然，它就是外部世界，它就在这里，它就在我们面前。它就像我们所需要的地平线那样可见或不可见地摆在我们面前。这里有天使、石头、动物、魔鬼、植物和“另外一个”。它们有自己的生活；有时还控制我们，通过我们的口说话。在一个勿庸置疑的外部世界成为产生思想与典型的源泉的社会中，是不难确认什么是灵感的。“另外一个声音”、

---

① 《爱昂》(Ion) 是柏拉图主要文学论著之一，完成于纪元前四世纪的最初十年间。这是一篇哲学对话录。对话者为苏格拉底和爱昂。本文引用的是苏格拉底在对话录中讲的一段话，其中表达了他对诗及诗人的看法。常被后人引用。

"陌生的意志"都是那"另外一个"，也可以说那就是上帝或大自然与它的神灵与魔鬼。灵感就是一种启示，因为它是神圣力量的表现。是灵感在讲话并取代了人。无论是宗教诗还是世俗诗，无论是叙事诗还是抒情诗，诗歌都是上帝的恩惠，是某种来自外部世界并赋予诗人的东西。诗歌创作是一种奥秘，这是因为它是神灵通过人类之口讲的话。但这一奥秘却没有引起任何问题，并且同通常被接受的信仰也不矛盾。通过人来表现超自然的东西并使之运用人的语言来讲话，那是再自然不过的事了。

从笛卡儿开始我们对外部世界的看法发生了彻底的变化。现代主观主义只承认从自我意识出发才有外部世界的存在。这种意识一次又一次地被作为重大的意识而提出，一次又一次地面对唯我主义。但意识是不能脱壳而出并去创造世界的。与此同时，大自然又变成了一个由物体及它们之间的相互联系而拧成的"结"。上帝从我们这个生机勃勃的景象里消失了。物体、物质和原因的概念发生了危机。理想主义没有破坏外部现实——例如在科学领域里——理想主义把外部现实变为一个物体，变成了一个"实验的领域"。这样理想主义便把外部现实从古老的属性中解脱出来了。

大自然不再是有生命的整体了，不再是主宰一切明与暗的企图的强有力的主宰了。但古老世界的消失并没有把灵感一起带走。"陌生的声音"、"奇怪的意志"这些提法依然在向我们挑战。这样，在我们对灵感的看法与我们的世界观之间便竖起了一堵大墙。灵感又变成了我们的一个问题。它的存在便是对我们根深蒂固的精神信仰的否定。为此，在 19 世纪中期为了减弱和消除由于试图把古老的神的力量归还给外部现实而引起的混乱而做出许多努力也是不足为奇的。

解决这些问题的办法就是否定这些问题。如果灵感与我们的世界观水火不相容，那么最容易的办法就是否定它的存在。从 16 世纪始灵感就被视为漂亮伪言词和文学手段。除去诗人自己的意识以外，没人能借他的口说话。真正的诗人听不到另外一个声音，也不听写别人授意的东西：他是一个清醒的人，是他自己的主宰。由于无法找到对诗歌创作的解释，竟不知不觉地从道德与美学方面对其展开了批判。在一个时期里曾揭露过由于相信灵感而使人误入歧途。灵感的真正名称是懒惰、粗心、热衷于即兴而作和走捷径。狂热与灵感变成了疯狂

与病态的同义词。写诗是劳动，是纪律，“是与潮流作斗争。"如果把这些想法视为是把某些资产阶级的道德观搬到美学领域内的话也并不为夸张。超现实主义最大的功绩之一便是揭露了这种商人美学的道德根源。事实上，灵感同诸如方便与困难、懒惰与劳动、粗心与技巧等庸俗概念毫不相干，这些概念中隐含着奖惩关系：用马克思的话说，资产阶级以冷酷无情的“现金交易”取代了人类的古老关系。一部作品的价值不能以作者为它付出的劳动多少来衡量。

此外，应该说诗歌创作要求我们彻底改变平素看问题的方法，即灵感是顺利产生于心灵深处的。说诗人是从寂静、荒芜与干旱开始的，这是说在达到完美与和谐之前所有的只是匮乏与饥渴。而后又是更大的匮乏，因为诗歌产生于诗人而最终又不属于诗人。在诗歌产生的前后诗人的周围什么都不存在。我们只能顾影自怜。一旦我们开始写作，。这个“我们”，这个“我”也便消失了，沉没了。诗人伏于案上，沉缅于自我之中。为此，诗歌创作是不能为得与失、努力与奖赏所左右的。全部诗歌就是所得，也是所失，但，资产阶级的道德压力迫使诗人对灵感这个古老的声音充耳不闻。波德莱尔本人隐约流露出对诗人劳动的赞扬。他为荒芜的山野与懒惰的天堂写了多少东西啊！但批评家与创作者的失误并没有阻止灵感的涌现。诗的声音依然是一种挑战，依然是一个问题。

现代社会的特点之一就是创造了许多抽象的神明。先知们曾指责犹太人陷入了偶像崇拜。那么也可以用相反的观点即一切都趋于非形体化来指责现代人。现代偶像既无形也无体；它是思想、观念和力量。上帝的位置与作为众神及魔鬼的栖息地的古老的大自然现在被一些无形的生灵占据了。它们便是种族、阶级、下意识（个人的或集体的）、各国人民的天才和遗产。灵感一词可以毫不费力地从以上这些观念中得到解释。诗人只不过是一个中间媒介。通过他可以神秘地表现性、气候、历史或者某个古老神灵与魔鬼的替身。我不想否定这些观念的价值，但它们是远远不够的。在所有观念中都有一种足以使我们从整体上否定它的局限性，即它的绝对性和它的试图以偏代全来解释一切的片面性，此外，这一切观念都明显地表现出它们无力抓住并解释这一本质的与决定性的事实，即如何把这些决定性的力量与现实变为语言？如何把性欲、种族、阶级或历史时刻变成韵律与形象？对

心理分析学家来说，诗歌创作是一种升华。那么请问，为什么在有些情况下这种升华可以产生诗歌，而在其他情况下又不能呢？弗洛伊德承认他的无知，他说这是一种“神秘的艺术功能。”显而易见，他是在回避问题。他只不过是给这个难解的事实加了一个新名称而已，而对这个谜的实质我们依然是一无所知。为了解释诗人的语言与一位神经官能症患者的语言，就需要对下意识予以分类：普通型与艺术家型。分类还不等于一切。在无控制的思维中，或者说在梦中或幻想时涌现出的形象与言语也是不无意义的：“它表明我们置身于一系列的缺乏目的性的形象之中是不确实的……如果我们不用我们所熟悉的这一有关目的性的概念，那么马上就会有一些陌生的概念，如‘下意识’这个用词不当的概念强加于我们。这些陌生的概念确保了一些与我们的意志不相符的某些形象的发展。无目的的思想是不可能产生的。”[①] 在这里弗洛伊德击中了要害。就是在下意识的过程中目的性也是不可缺少的。除非把人分成若干阶段如有意识、下意识等情况下，人才可以具有两个不同的目的，即一个是有我们的意志参予的理智的目的，另一个则是与我们毫不相干的“下意识的”或者说是不为自己所知的纯本能的目的。事实上，弗洛伊德把目的性转义为性欲、本能，但却省略了对什么是本能目的的基本的和肯定的解释。下意识的目的并不是那种缺乏目的与意义的即反映单纯的欲望和自然能动的那种目的。不仅如此，目的这一概念还包含着对某种试图追求的东西（无论它是多么的渺茫）的认识。对目的性这一概念的解释需要借助于对意识这一概念的理解。迄今为止，只有心理分析可以从各个方面圆满地解释这些问题，甚至可以准确无误地提出此类问题。

有一种类似的说法把诗人说成是“历史的代言人”或“历史的反映”。但，“历史力量”是以什么方式转变为形象并让诗人替它说话的任何人也不能否认整个活着的历史所代表的相互关系，即人是联系人与人之间力量的一个纽带。即使是在最封闭的情况下，诗人的声音也总是社会的、带有社会性的和普遍性的。但它也同心理分析一样，同样不能看清“历史”进程或“经济”进程这些如同性欲目的一样与我们人类意志无关的“历史目的”何以真正成为下意识的目的。此外，

① 原注：S·弗洛伊德：《释梦》。

没有人能置身于历史之中，这就好比历史是一件“东西”，而我们在它面前又是另一件“东西”，即我们大家都是历史，而又共同创造了历史。同人类的其他活动一样，诗歌不是社会的反响而是社会的产物和它的创造者。总之，无论是“性”还是“无意识”和“历史”都不是纯外部事实，也不是作用于我们的物体、力量和物质；世界不存于我们之外，严格地说，它也不存在于我们之中。灵感是人在他自己的意识中听到的声音。那么不妨可以问问自己的意识，这是不是它听到的唯一的并构成它的世界的唯一声音？

对于知识分子来说灵感：是一个问题，是迷信或是某种与现代科学相违背的事实。对于普通人来说也是如此。知识分子可以在任何时候耸耸肩膀，并可以像拂去身上在旅途中落上的灰尘那样解除思想中的问题；而诗人则不同，诗人要面对现实并了解矛盾。现代诗歌史就是诗人不断挣脱现代世界观和时常不可容忍地出现的灵感的历史。最早卷入这种矛盾的是德国的浪漫主义诗人。他们是以最大的理智来全面地对待这场斗争的，并且他们也是在超现实主义运动到来时唯一并不局限于经受这种矛盾，而是要改变它的人们。做为启蒙运动和狂飙运动的继承人，他们却生活在拿破伦帝国的剑与“神圣同盟”的反动之中。可以说，他们无可奈何地走进了一个死胡同。在他们看来，对立面总是在不断地斗争着。

被这些思想家与诗人执意坚持的灵感同被浪漫主义同样标榜的主观主义与理想主义水火不容。两者之间决一雌雄的决心又激起那些试图解决问题的人们的勇气和力量，当诺瓦利斯宣称要“取消矛盾法则可能是高等逻辑学里最大的课题”时，从整体上说，他是不是在暗示要取消这个争夺现代人的主客观的二重性，并且以此来最终解决灵感问题？只是，例如通过“回归统一”的口号取消了矛盾法则，同样也包含着取消灵感，也即对诗人接受灵感和记录灵感这种二重性的否定，为此，诺瓦利斯认为实现这一统一之时也便是统一被破坏的时刻。矛盾产生于同一性，并且是产生于一种无休止的过程之中。人是一个复杂的多面体和对立体。它不停地自我凝聚，又不停地分化。我们的声音是许多的声音，又是一个声音。诗人具有诗歌创作的对象与创作者的双重身份。他既是获取声音的耳朵又是记录自己心声的手。“他在做梦同时又没有做梦、这便是天才的本事。”同样，诗人被动的

接受能力要求一种能够承受这种被动性的活动。在形容这种谬论时诺瓦利斯有一句名言："活动就是接受功能。"诗人的梦需要的是深层意识中的不眠，而不眠则意味着全部进入梦乡。那么，什么是诗歌创作呢？诺瓦利斯对我们说，诗人"什么也没有做，而是令别人去做。"这是一句精彩的格言。它精确地描绘了这一现象。但谁是这个"别人"呢？诗人又令谁去做呢？对此诺瓦利斯并没有明确地做答。有时，去做的是"精神"、"人民"、"思想"或其他任何大写的能力；有时，去做的则是诗人自己。后者是需要引起注意的。

对浪漫主义诗人来说，人即是富于诗意的生灵。在人的天性中有一种生而有之的赋诗功能。波德莱尔说，诗人的"体验与生俱来"。就是凭借着这种体验我们才去写诗的。人的这种写诗的功能同我们接受神的旨意的功能相类似，即写诗的功能是属于先知先觉的范畴的。这种解释无异于为了在信徒的主观意识中确立神的位置而去求助于"依赖感"。同基督教思想的这种不谋而合绝非出于偶然。因为没有任何诗人能够把他的诗歌同宗教截然分开。许多德国浪漫主义诗人的转变都同他们的宗教诗歌观念和他们的诗歌宗教观念有关。诺瓦利斯再三强调，诗歌就像处于野蛮状态的宗教，而宗教则是实用的诗歌、活的诗歌和化为行动的诗歌。为此，诗歌只能列入神圣的名字之中。在此无需重复上一章里讲过的那些，即宗教的体验特点并不在于对我们自身特点的揭示和对这种揭示的解释。此外，写诗与用词也是不可分的。写诗，首先就是命名。运用词汇使写诗区别于任何别的活动。写诗就是用词汇进行创作。诗歌不是某种人类生来就有的现成东西，而是某种由人类创造并反过来造就人类的东西。诗歌不是一种能力，也不是先知先觉，更不是天生的功能。但它是我们自己造就自己的一种能力。当我们为事物命名，用词汇创作的时候，我们便创造了被我们命名的这一切和那些曾被做为威胁、空白与混沌而存在的那一切。当诗人说他不知"要写什么"的时候，也就是说他还不知道他的诗将要命名的那一切，即直至被命名时才以无法理解的宁静而出现的那一切是什么。当读者与诗人创作着只为他们自己而存在的并且只是为了他们而存在的诗歌时，他们同时也塑造了他们自己。因此可以说，如同不存在诗歌词汇一样，也不存在诗歌状态。诗歌本身就是不断的创作，不断地摆脱自我，朝着可以发挥我们最大能力的方向前进。

忧悒、爱的激情、欢乐与热情都不是诗歌状态本身，因为诗歌本身是不存在的。它所拥有的只是由于它所具有的极端属性而使整个世界及我们周围的一切，包括废弃不用的日常用语一起倾泻而出的情景。它留给我们的只有沉默与想象。想象就是创作。这是某种并不存在于我们原始感情中的东西，某种我们为了命名某种不知名的或不可言喻的东西而进行的创作。为此，一切诗歌的存在都是与它的创作者分不开的。诗歌写成之后，那些本来属于诗歌的东西，那些把它引向创作的东西即那些不可言喻的东西如爱情、欢乐、忧虑、厌倦、对另外一种情绪的怀恋、孤独、愤怒等都变成了形象。它被命名了。于是，它就变成了诗歌，变成了透明的词句。写完了诗，诗人便剩下独自一人。现在轮到另外一些人即那些读者在阅读这些诗作的时候去塑造他们自己了。上面讲过的那个经历再一次地重复，只是情况恰恰相反。形象在读者眼前展开并向读者展示了它那半透明的内心。于是，读者便倾心并沉缅于作品之中。在他倒下或是随着诗歌的倾泻而上升并进入形象的内部世界，全身心地进入作品时，他便完全摆脱了自我并进入。直到此时仍然陌生的“另一个自我”。同诗人一样，读者也变成了形象：就像某种被设计好的东西，它挣脱了自我，去寻找那种不知名的东西。在以上两种情况中诗歌都不是存在于诗歌之外，存在于诗歌本身或存在于诗歌之中的东西，而是某种由我们创造的，或驱使我们去做的东西。为此，我们是否可以修正一下诺瓦利斯的名言：“诗歌不创造什么，但它可以令别人去创造。”从事创造的是人，人即是创造者。诗歌并不是人类生而有之的东西。写诗也不是从我们身上索取诗歌，就像人们所讲的那样，“有人”在我们心中放了点“什么”，或是我们就是带着什么东西出生的，诗人的意识不能像藏宝的地方那样成为储存诗歌的宝库。面对未来的诗歌，诗人孑然一身，脑子里空空如也。在创作之前诗人并不存在，在创作之后也无诗人存在。由于有了诗，他才是诗人。诗人是诗歌的产物，而诗歌又是诗人的产物。

争论一直延续到19世纪，争论不仅延续着，加剧着并且与此同时也被掩盖和混淆了。矛盾加深了，摆脱矛盾的意识加强了。而明确地证实矛盾及解决矛盾的勇气却小了。19世纪的诗人们做为灵感的牺牲品、证人与同谋者，没有一个人能像诺瓦利斯那样态度明朗地正

视矛盾和解决矛盾。他们都陷入了一种难以自拔的自我斗争之中。否定灵感即是否定诗歌本身，同时也否定了唯一能证实他们在地球上存在的这一事实。肯定他们的存在与他们对自己的看法及对世界的看法又自相矛盾。为此，这些诗人经常否定并谴责这个世界，毫无疑问，从道德观点出发，波德莱尔的攻击、马拉美的傲慢及坡的批评都是很有道理的，因为他们生活着的这个世界是可恶的（对于这一切我们都十分明了，因为这个时期是产生如今在我们这个时代发生的无可比拟的恐怖的根源）。但，仅仅否定和谴责世界是远远不够的，因为任何人都不可能逃避他所生存的世界，否定和谴责同样也是在不改变这个世界的情况下求其生存的方式。对于写诗的奥秘及诗的荒原和诗的天堂的描绘没有比波德莱尔、柯尔律治和马拉美更来得深刻和有启发性了。但他们用以调和灵感这一概念与现代思想的解释与假设也是最不明确的。要想证实他们的这种不协调及十分矛盾的明确性与盲目性，不妨阅读一下现代诗歌的一些篇章（如坡的“写作哲学”），它们与古代作品的矛盾昭然若揭。对于过去的诗人来说，诗歌是某种自然的东西，这主要因为超自然的东西是他们生存世界的一个组成部分。

像但丁那样能够主宰自己的天才，都曾坦诚地说过，在梦中“爱情”曾给予他写诗的启示和灵感，还说这种启示总是在某些特定的时刻并在造成超自然力量准确无误地介入的情况下出现。“说过这些话之后他便不见了，我的梦也中断了。然后，当我再次重温这一梦境时，我发现这正是在白天九点钟我曾有过的体验。为此，在我离开房间的时候便决定写下这段诗，用以完成我的主人（爱情）给我的旨意。于是，我便这样开始写这段诗了……”[①]。数字“九”对但丁的意义就如同数字“七”对奈瓦尔一样有着同样的价值[②]。但对但丁来说，数字“九”的重复出现虽然神秘而神圣，但意义却明确，它更为明确地启发了他对爱情的特殊气质和贝阿特丽斯的救世之意，而对奈瓦尔来说那个数字的含义则显得含糊不清，有时是悲哀的，有时是吉

① 原注：见《新生》。

② 原注：但丁指出，他在九岁时第一次与情人相遇，除了其它的九之外，他又在九点钟时重又见到她，幻觉也出现在上午和晚上九时，贝亚特里斯死于十三世纪的九〇年，这是十（圣数）的九倍。奈瓦尔在《奥蕾丽亚》不同的章节中强调了“七”在其生活中的重要性。

祥的，但却不知其真实含义。但丁接受了神的启示，并利用它向我们揭示天堂与地狱的奥秘；而奈瓦尔则惊恐迷惑，他既不想告之我们显灵的情景也不想知道什么是神的启示：“我决心注意我的梦并去发现其中的奥秘。我对自己说，为什么不去敲开这些神秘的大门并以整个身心来主宰我的感觉而不是去忍受这一切呢？难道不能战胜这种诱人、可怕的幻觉并给那些愚弄我们理智的神灵们定下一个原则？”对但丁来说灵感是诗人谦卑恭敬地接受的一种超自然的奥秘，而对奈瓦尔来说灵感则是一种向我们挑战的灾难和奥秘，是一种需要揭示的奥秘。在“有待于揭开的奥秘”和“有待于解决的问题”之间的转化是不易察觉的，而这种转化工作只留给奈瓦尔的后继之人去做了。

为了探求诗歌的奥秘，需要去思考并全身心地投入诗歌创作。这一需要只能被看做现代社会发展的结果了。或者说现代特点便存在于这种态度之中。诗人的烦恼就在于在我们世界观的领域内，无力解释这些似乎是否认我们并否认其现代社会基础的这种奇怪现象，即在那里，在意识的深处，在世界的支柱——自我之中——这块唯一没有解体的岩石之中，突然出现了一个奇怪的成分，它破坏了意识的统一性。为了使灵感这个问题被彻底地提出来，这时便需要改变一下世界观了，也就是说，现代社会需要发生危机了。在诗歌史上把这一时刻称之为超现实主义。

超现实主义是做为取消那种被我们称之为现实的主客观之间的斗争而采取的极端主义的倾向而出现的。对古代人来说，世界同意识一样曾有过它的鼎盛时期，它们之间的关系也是清楚而自然的。而在我们看来，世界则是在殊死的斗争中才得以存在的：一方面，世界消失了并变成了意识中的形象，另一方面，意识则又反映了世界。超现实主义思潮是对现代社会的进攻，因为它试图取消主观与客观之间的斗争。做为浪漫主义文学的继承人，超现实主义试图实现被奈瓦尔称之为“高级逻辑”的使命，即消灭这个死死抓住我们不放的“旧的自相矛盾体”。从主体利益出发，浪漫主义否认这个昨日仍充满生命而如今已变为虚幻的躯壳的现实。超现实主义还试图反对客体。同一种酸既溶解客体又分解主体。没有“我”，没有创作者，只有一种诗的力量随意活动并产生一些难于解释的意象。

我们每个人都可以写诗，因为就其特点来说，写诗是一种不由自

主的行动，它经常是做为对主观的否定时产生的。诗人的使命就在于吸引这种诗的力量并把自己变为可以迸发出更多意象的高压电缆。主体与客体为了灵感而自我解体了。"超现实主义的客体"不复存在了；一张床就是大海，大海就是一个洞穴，山洞就是老鼠洞，老鼠洞就是一面镜子，镜子就是时母[①]的嘴巴。超现实主义的主体也同样不存在了：诗人变成了诗歌，变成了两个词汇或两种现实相会的地方。因此，超现实主义试图打破矛盾和唯我论这两个词。它决心断然堵塞一切出路：既不承认世界也不承认意识。同样也不承认世界意识，或者说，意识中的世界。除去从屋顶上飞出去之外别无出路：这便是想象。灵感是通过形象表现或实现的。我们借助灵感进行想象。当我们进入想象的时候，我们便分解了主体和客体，也同时分解了我们自已并消除了矛盾。

与古代诗人不同，超现实主义并不局限于体验灵感，而是把灵感做为自己手中挥动的武器并把它化为思想与理论。超现实主义不是一首诗而是一种诗的理论。进而言之，可以肯定地说它是对世界的一种展示。从外部表现来看，灵感打破了主观主义的迷宫，它是某种趁意识尚未沉睡便向我们袭来的东西，是某种从那扇只有在不眠的大门关闭时才打开的大门闯进来的东西；它的内在表现使我们对没有"我"并在每个声音中都有几个声音的这种意识的整体性与同一性发生了动摇。超现实主义对灵感的看法是作为对我们的世界观的摧毁而出现的，因为超现实主义把构成我们世界观的两个要素斥之为纯粹的幽灵。同时，它提出了一个新的世界观，在这个世界中灵感位于它的中心。超现实主义的世界观是建立在相互隔裂而又轻松自如的活动之上的。超现实主义试图创造一个诗的世界，建立一个由灵感取代上帝或理智的中心位置的社会。为此，超现实主义的真正特点不仅在于把灵感变为一种思想，而是彻底地把它变为"世界观"。鉴于这种看法，灵感已不再是一种不可解的奥秘，也不是无益的迷信或是某种异常现象。它变成了一种与我们的基本观念并不矛盾的思想，这一切并不表明灵感发生了本质的变化，而是说我们有关灵感的想法从此已不再与我们其他的信仰相矛盾了。

---

① 时母（KaLi）是印度的女神。性嗜杀，食恶魔。

一切先于超现实主义的大诗人都对灵感问题产生过兴趣并曾试图发现其中的奥秘。这一特点使他们有别于巴罗克诗人、文艺复兴时期诗人及中世纪时期诗人，但他们之中没有任何人能够把灵感置于现代人用世界和他们自身所创造的形象中去。在他们身上都保留着过去的痕迹。更有甚者，对他们来说灵感就是回到过去，就是把自己变成中世纪人、希腊人和野蛮人。浪漫主义中的哥特派、现代诗歌中的复古派，以及一切诗人的代表都如同城中的的弃儿那样从接纳灵感这一难于做到的事情上起步了。由于超现实主义把灵感做为一种世界观加以肯定，并认为它不屈从于任何外部因素如上帝、自然、历史、种族，为此，也就不再有人反对并驱逐它了。灵感是某种赋予人类并与人类相融合的东西，它只能由人类自己去解释。这便是《第一宣言》[①] 的出发点。这也是迄今为止尚鲜为人知的布勒东及其朋友们的态度。

在超现实主义运动的"研究阶段"即无意识的活动、自动催眠、入梦及集体游戏阶段，诗人们在灵感面前采取的是既有体验又有观察的双重态度。有些勇敢者还毫不犹豫地冲破束缚去到那个有去无还的地方去寻找它。超现实主义运动还谴责我们的许多观点都很贫乏，其中特别提到那个把一切人类作品都统统视为"意志"的观点。他们还表明怀疑在一些大的发现中是否经常含有"心不在焉"、"巧合"和"疏忽"等因素的介入。布勒东曾试图以清醒的头脑执着于解开被称之为"客观偶然性"这一神秘的发展过程，这个"人"与"另外一个"相会并选择"另外一个"的地方。女人、形象、数学或生物定律，所有这些"美洲"都是从大西洋中冒出来的。这些东西都是在我们去寻找另外一件东西或放弃寻找时发现的。为何会产生这些相遇呢？我们知道有一个磁场，另外还有一个交叉点，如此而已。我们知道另一个声音是从那个没有被看管好的窟窿里溜进来的。但这声音是从哪儿来的？为什么它那么来去匆匆？尽管超现实主义做了试验，但布勒东仍然承认"我们同以往一样，对另外一个声音依然所知无几"。顺便说一句，我们可以说我们知道一点，那就是每当我们听到那个声音，每当发生那种意外的相遇时，都好像是听到了我们自己的声音并

① 指布勒东于1924年发表的《超现实主义宣言》。后来，他又于1930和1942年发表过《超现实主义第二宣言》和"第三宣言"。

看到了我们曾看到的一切。对我们来说，这就像是回到了过去，像是又一次听到了或是又记起了什么。除了由于“另外一个”的介入使我们重又感受到已知的、曾听到过的或熟悉的事情之外，我们还要指出布勒东所承认的无知是非常可贵的，因为它揭示了《娜佳》的作者坚持反对把灵感说成是纯粹的心理反映。

从浪漫主义文学思潮以来，诗人的“自我”与诗境的狭小的天地相比有着明显的增长。诗人自视为诗作的主人，这就像他是自己土地上作物的主人或是自己工厂产品的主人一样自然（同样不合法）。做为对先于它而存在的个人主义与理性主义的回答，超现实主义强调创作中的下意识、不自觉和集体性等特点。灵感和受下意识的启示成了同义词，即诗歌本身便存在于诗人不由自主地在其诗中反映出的下意识的成分之中。诗歌是不受支配的思想。为了打破主体与客体这一两重性，布勒东，不得不求助于弗洛伊德：“诗歌是下意识的反映。为此，它从来不会是深思熟虑的”。那个使布勒东担心的课题是一个假课题，因为正如诺瓦利斯当年所见，听任于下意识的喃喃细语需要的是一种不自觉的行动。被动性包含的是一种使被动性赖以依附的活动。如果我把“预先考虑”（pre—meditación）这个词分解为两部分，以说明这是一个先于“考虑”（meditación）这个词的活动并在这一活动中包含着也许可以被称之为“预先考虑”（pre—reflexión）一词所表达的含义恐怕不会是过分之举吧。赫德根对于不动脑筋、不加思考地“关心有益的事情”的批评，其中包括人类所关心的最后一件事，也是最根本的一件事——死亡。人类对这个问题的关心至今没有解除，而是被掩盖起来了。但是，即便如此，它也依然是人类最关心的事情。赫德根的批评正适合用于超现实主义有关灵感的理论。下意识的表现也包含着对某种意识的表现。只有在自由与自主的行动中这些表现才会公开地显露出来。同样，自责也包含着对将受到指责的东西的预知的成分。当我们压制某种欲望或冲动的时候，我们是通过一种被掩盖或被伪装的意志而进行的。这样我们便把意志变为“无意识”，其目的是避免把我们自己牵连进去。在解放“无意识”时，重复了同一过程，只不过情况恰好相反即意志戴着被动的面具重又介入并参与选择。在以上两种情况下都有意识的介入，并都需要做出决定，要么使那种刺激我们的东西变为下意识，要么就把它公诸于世。

这一决心并不产生于像意志或理智这些相互隔离的功能，它产生于人的整体本身。“预先考虑”是创作活动的决定性特点并使创作活动成为可能。没有“预先考虑”就不会有灵感或“另外一个”的出现。但“预先考虑”是先于“意志”，先于“愿望”，或者说，是先于任何情绪中有意识或无意识的倾向的。赫德根认为一切欲望都来自人的本身。自从这个求生的人诞生以来，他就渴望着永久的生存，并且期望不断地预知自己将会成为怎样的人。因此，无论在“无意识”和“意识”这些被视为“人的组成部分”中，或者在“冲动”、“被动性”及“注意力”中都不可能找到灵感的根源，因为这一切都存在于人的本身。

布勒东始终认为心理分析是很不够的。即便是在他热衷于弗洛伊德的思想时也不忘记重申这样一点即从心理分析角度出发，灵感仍是一个无法解释的现象。由于怀疑心理学能够真正理解灵感问题，布勒东便冒险地去求助于神秘主义的假设。而事实上神秘主义只有在他不再被称其为神秘主义的时候，也就是说，在它把自己表现出来并且向我们展示其所掩盖的一切时，才可能对我们有所帮助。如果说灵感是神秘的，那么神秘主义的解释使之变得更加神秘。正如灵感那样，神秘主义擅自把“人”做为对“另外一个”的表现。为此，除非用类推的方法，否则将无法恰当地解释什么是灵感。如果我们坚持对什么灵感有兴趣的话，那么仅仅说灵感就是神秘主义所鼓吹的某种表现是不够的，因为我们也不知道他们所指的“表现”是什么。此外，布勒东坚持寻求从神秘主义或超自然的角度来解释灵感的意图也是十分明显的。所持的态度正表明他对心理分析与“另外一个”依然存在的现象的日益不满。因此，对布勒东来说有关灵感的概念并不像把灵感变为世界观那样容易。虽然对于这种现象他没能给我们一个准确的解释，但他也从未隐瞒或把它缩小为纯粹的心理过程。对于这个悬而未决的“另外一个”，超现实主义理论并不仅仅局限于谴责它，或者把它肤浅地归纳为心理论断，而是提出了一个问题。超现实主义不仅把灵感做为“对世界的看法”介绍给我们，并且从他们认为不满意的心理分析出发摆出问题的核心即“另外一个”。也许就是从这个“另外一个”而不是那个不存在的“预先考虑”中能够找到答案。

像诺瓦利斯和布勒东这样一些天才所经历的困难，大概就在于他

们把人视为某种天生的东西，也就是说，生来就是某种天性的主宰：诗歌创作就是从诗人自己心中提取某些词汇的过程，或者做一相反的假设即在某一特定的时刻从诗人自身涌现出那些词汇。但是，那个可以涌现出词汇的自身是不存在的，此外，人也不是一种东西，更不是一种静止不动，在其深处保存着星星、蛇、宝石和浑身沾满粘液的动物的地方。人就如同射出去的弓箭，他总是擦着空气、总是走在自己的前面，总是超越自己，迅猛地奔跑，不停地前进又不停地倒下。他每走一步便成为“另外一个”并同时又是他自己。那个“另外一个”就存在于人本身。从这个不断死亡又不断复活，由统一的整体变为“另外一个”并又重新组成另一个新的整体这种情景出发，也许有可能进入“另一个声音”的迷宫之中。

在此我要讲的是在诗人面对着稿纸的时候，就好像他已做出了计划又没做计划，就好像他要写的东西考虑已久或是意识中空空如也，空旷得就像他手中的那张吸引他又使他生厌的白纸一样。写作的第一个步骤便是摆脱这个世界，就像投入真空一样。诗人独自一人。不久前他还熟悉的环境及日常所关心的一切此时都消失了。如果一位诗人真心从事写作而不履行某种空泛的文学仪式，那么他的行动就会把他与这个世界隔离并使他怀疑一切（也不排除怀疑自己）。此时会产生两种情景，即一切都升腾了，化为乌有了，失重了，漂浮起来了，最后溶化了；或者一切都封闭起来了并以进攻的姿态变为毫无意义的东西，或者从其意义出发，变为可以抓住的或不可捉摸的物质。这是一个大门洞开的世界：那里是一个深渊，是一个大嘴巴；这又是一个封闭的世界：桌子、墙壁、杯子、熟悉的脸庞都被封闭起来，它变成了一堵没有裂缝的大墙。在这两个世界中诗人都是独自一人，也没有一个他可以依赖的世界。这是创造一个新世界并重新对这个充满威胁的虚无的外部世界命名的时候了；桌子、树木、嘴唇、星星等等。但此时词汇也都逃遁了，升腾了。在词汇出现之前，我们的周围是一片寂静，或者相反，即不理智和不可理解的悄悄细语，“声音与狂怒”和一些毫无意义的废话与噪音。当诗人独自一人脱离这个世界的时候，他的脑子里也就没有词句了。也许就在此时他才向后看，向后退。于是，他记起了语言，他想从自己内心深处挖掘出一切学过的东西，那些在此之前曾用来在那个世界里为自己开路并为自己打开一切大门的

那些美妙的词句。但现在诗人既不能后退也不存在内心世界，于是他只能紧张而专注地向前走，他确确实实地发狂了。但正如他自己一样，词句总是离他很远，并且总是那么远，他总是碰不到那些被拆散了的词句。他愤怒之极，但他永远也不会成为一个拥有词句的人，也不能成为与世共存的人，一个与自己同在的人。“总是在那边”。任何地方都没有词句。词句不是某种等待着我们去取的现成东西。它需要有人去创造，去发明，就像我们每天都要创造自己，创造世界一样。那么如何创造词句呢？任何事物都不可能从乌有中产生。如果说诗人能够从乌有中创造出什么的话，那么再奢谈“发明语言”还有什么意义呢？就其本质而言，语言就是对话。语言是具有社会性的。它至少总要涉及两个方面即说话人与听话人。这样，诗人创造的词句，这种在瞬间即可变为乌有或变为不可捉摸的东西的词句就是我们每天讲的语言。这语言既不取自诗人自身也不取自外部世界，这里没有外部与内部之分，正如没有这个面对我们的世界一样，因为从打我们可以称之为我们之时起，我们就生存在这个世界里，世界就是我们生命的一个组成部分。语言亦是如此。它也没有内部与外部之分。语言就存在于我们自身，它是我们自身的一个组成部分，它就是我们自己，由于语言只是我们自身的一部分，为此，它又属于别人，它是我们的“另外一个”的表现形式之一。当诗人感到脱离了世界和一切时，甚至感到语言也从他那里逃遁并消失时，他自己也逃遁了，消失了。在前面讲的第二种情况下，当诗人决心面对寂静或面对噪杂的喧闹并结结巴巴地准备创造一种语言时，他本人便是那个被创造了的自我并实现了生死的跨越。于是，他得到了再生并成为一个新人，诗人为了成为他自己，必须成为“另外一个”。诗人的语言也是如此，正因为它是属于别人的，所以才是他自己的。为了使之成为他自己的，诗人运用形象、形容词、韵律等手段，也就是说，求助那些使他的语言有异于别人的那一切。这样，他的语言既属于他自己但又不属于他自己了。诗人不去倾听陌生的声音，因为他自己的声音和词句就是陌生的，而他则给那些来自这个世界的词句和声音赋予了新意。对于诗人来说，不仅他的词句和声音是陌生的，就是他自己和他整个身心都会不断变为陌生的，随时都会转变为其它东西。诗的语言是对我们特有条件的表现，正是有了它，“人”才真正被命名为“另外一个”。这样，人才可

能同时具有“这个人”和“那个人”，“他本人”和“另外一个人”几重身份。

透过诗歌我们看到了自己的本质，因为词句在诗歌中变成了诗人特有的东西。但词句仍然属于这个世界，也就是说，词句依然是词句。因此说，诗人的语言是个人的，暂时的即创作时采用的暂时性符号。同时，诗的语言也是历史性的。由于诗的语言是暂时的、个人的，因此，所有的诗歌讲的都是一回事。它揭示的是不断重复的行为即人以及他的语言和他的世界的不断的破坏与创造，同时也是使人成其为人的那个永恒的“另外一个”的重复。每首诗都说出了某些不同的和独特的东西，例如圣胡安、荷马与拉辛所表现的方面就不同。每个人涉及的都是他自己的世界，每个人又都在创造那个属于他自己的世界。

灵感是对构成人的一个部分的“另外一个”的表现。它不存在于我们的内心：也不像某种突然从过去的土壤中钻出的东西那样出现在我们的背后：它是某种召唤我们并使我们变为我们自己的东西（或者某个人），这个“某人”便是我们自己。事实上灵感不存在于任何地方，简单地说，并“不存在”什么灵感，它也不是某种东西，而是一种向往，追求，一种向前的运动即朝着那个我们成为我们自己的方向所做的运动。为此，诗歌创作是对我们的自由和决心成为我们自己的一种实践。正如曾多次提到的那样，这一自由是一次更大程度上的自我超越和对决心成为我们自己的一次实践。自由与扩展都是诗歌暂时性的表现及运动。论本质、灵感、“另外一个声音”及“另外一个”都具有不断表现出的暂时性、灵感、“另外一个”自由与暂时性又同为一种扩展，那么，人类的这种扩展与运动所指何处呢？无疑是朝着我们自己而来的。当波德莱尔说“我们最高并最富于哲理的功能就是想象”时，他便肯定了这样一个真理，即通过形象，通过我们那种在本质上与我们的暂时性不可分的、时刻渴望把暂时性变为形象的能力，我们才得以走出自我，才得以“走出自我并去寻找自我”。灵感走出的第一步便是我们已不再是我们自己；第二步便是走出自我并成为完全的自我。神话与诗歌意象的真谛，这些如此公开地骗人的东西，就存在于这个走出去又走回来的“另外一个”与整体的辩证关系之中。人类吸引着世界。由此所有的物品都产生了意义，即有了它们

自己的名字。一切东西都朝向人类，那么人类又面向哪里呢？人类并不十分清楚这一切。他想成为另一个，但他自己又常常把他引向远离自己的地方。人类经常不能站住脚跟，每走一步都会摔跤并常与那个想象中的“另外一个”相遇，而“另外一个”又常常从他的身边溜掉。恩培多克勒曾说过他曾是男人、女人和岩石，并且还是“咸海里的哑鱼”。这种现象并非唯他独有。每天我们都会听到有人会这样说：当某人生气的时候，他简直像变了一个人似的。我们的名字庇护了一个陌生人，对于这个人我们一无所知，除非这个人就是我们自己。“人”就是“另外一个”的暂时替身与变化，“另外一个”才是他本人。当“人”变为“另外一个”的时候，他要有所行动，而当他真正成为另一个人的时候，他又恢复了在他摔倒之前，在“我”与“另外一个”分开以前的原形。

人的特殊之处不在于他是一个语言实体，或是可以成为“另外一个”，而在于当他变为“另外一个”时才成为语言的实体。语言是他成为“另外一个”的手段之一只有在我们跳出关键的一步即确确实实走出自我，置身并融合在“另外一个”之中时方能产生诗歌。在大大地跳出一步时，人被悬在深渊之中，他置身于“这个”与“那个”之间，在短短的瞬间他变成了“这个”或“那个”，他是过去的“什么”又是将来的“什么”，是死亡又是生命，人在思考他是否要成为一个全面的人，一个全面发展的现在。人已做到了他想要做的那一切，他当过石头、女人、飞禽、另外一些人，另外一些生灵，他是形象，是矛盾的统一，是向自己倾说的诗歌，总之，人的形象在人的身上体现出来。

诗的声音，那“另外一个声音”就是我的声音。人本身已包含了那个他想成为的另一个人。马查多说：“被爱的女人就是那个与其所爱的人相伴相随的女人。”这不是一个情欲概念而是事物的本质。被爱的女人就存在于我们自身，就像饥渴与“另外一个”一样。“人”便是情欲。灵感就是那个把人从自我中拖出来并使他为所欲为，想成为什么便可成为什么（譬如变为另外一个驱体，变成另外一个人）的那个陌生的声音。表示欲望的声音便是人本来的声音，因为“人”就是个有欲望的生灵。在我之外，在那浓重的绿色与金色之中，在颤抖的枝桠间，陌生的东西在歌唱，它在把我呼唤。那陌生的东西就在我

的心间，为此，借助于回忆我们便可知道诗的声音从哪里来又朝哪里去。我曾到过这里，故乡的岩石仍然保留着我的足迹，大海对我也熟悉，还曾经有过那么一天，那颗星星在我的右手上发光。我熟悉你的眼睛和你发辫的份量，我也熟悉你面颊的热度和你在沉默中走过的那些路。你的思想是透明的。透过其中我看到了自己的形象，它千百次地与你的形象融合并直至白热化。因为有了你，我才变成一个形象，因为有了你，我才是另一个人，因为有了你，我才是我自己。“我”就是“你”。同样，“我”也就是“他”，就是“我们”，就是“你们”，就是“这个" 或是“那个”。所有的人都既是“另一个”又是“我自己”。我们语言里的人称代词只不过是另外一个秘密的不可言喻的人称代词的变体，正是这个秘密和不可言喻的人称代词为所有一切事物提供了所必要的一切，如语言的起源，诗的开头与结尾等。语言是对一些特有的人称代词所做的比喻如“是我”、“其他人”“我的声音”、“另外一个声音”、“所有人”和“每个人”等。灵感则是突然想成为什么。是的，但是，灵感特别应该是回忆和重又成为什么。灵感是回到人的自身。

陈　文　译

诗歌与历史

瞬间的升华

前面的篇章试图将诗歌这种创作行为与一些相似的创作行为区分开来。现在，有必要看看这种独一无二的创作行为是怎样存在于世间的。尽管诗歌不是宗教，不是魔术，也不是思想，但要创造出诗作总要依靠一些与诗不相干的事物，不相干、可是没它又不行的事物。一首诗作是诗歌，此外它还是别的东西。这个“此外”不是什么装模作样或狗尾续貂，而是一个生命的一部分。一首纯粹的诗作，其语言应是抛弃了个体意义的，也应抛弃了它的所指，这样才能表达纯粹的诗意——这个要求迫使语言丧失自我，因为语言只是某物的所指，或者说，它只是用来指代相对或真实事物的。一首纯粹的诗作不应由语言组成，因此，它也是不可言传的。同时，一首诗如果不与语言的天性斗争，不逼迫语言超越自我，超越其有限的含义，不竭力让语言表达出这不可言传的东西的话，那么它也只能停留在简单的摆弄词汇上。诗的特性就是脱离语言与超越语言的矛盾结合。这使得我们研究诗的特性时要把它当作独一无二的。同时，又要注意到它是一种与其它反映真实的创作行为密不可分的社会性表达。诗，由语言而生，又超越了语言，真实没有使诗的意义枯竭。然而如果脱离了真实，脱离了它赖以生存并回馈着的土壤，诗也就丧失了意义，甚至不复存在。

诗人的语言，正因为是语言，属于它自己，也属于别人。一方面，语言是现实的，它属于一个民族以及这个民族讲这种语言的一段时间，这是有案可稽的。另一方面，它又是关于所有历史的，它是一个绝对的开始。如果没有我们所称的希腊那样一个环境，就不会有伊利亚特与奥德赛；然而，如果没有那些诗篇也就不会有希腊的历史现

实。诗是一幅由完全现实的语言编织的画卷，又是一种先于所有历史的创作行为：这种原始行为开创了一切社会与个人的历史。它是对一个社会的表达，同时又是这个社会的根基，是其赖以生存的条件。没有共同的语言，就没有诗歌；没有诗歌的语言，也就没有社会、国家、教会或任何团体。诗歌语言在两个意义上都是真实的：它是一种社会产物，又是整个社会存在的前提条件。这两方面的意义互为补充，密不可分，又是自相矛盾的。

不管怎样，哺育诗的语言只能是现实的。它由各种事物的名称组成，指代一个封闭的现实世界，它的价值随着中心人物的发展得以充分展现。这个中心可以是一个人，也可以是一群人。同时，这些构成一个故事的所有语言、实物、环境及人物的总和都是从一个起点出发的，即那个为其奠定基础并赋予其意义的一句话。这个起点不是历史的，也不属于过去，而是永远处于现在且随时准备在现实中展现的。荷马向我们讲述的不是一段有案可稽的历史，严格地说，甚至不是一段过去：可以说，那是一种漂浮于时间之上的时间范畴，它总是贪婪地想留在现在。人们的口中刚刚吟出六韵步诗，这种时间就重现在我们面前，它总是处于开端，且永不停息的表达出来。历史就是诗的语言在展现自己的舞台。

诗是初始体验及一系列行为与后来体验之间的调节者。诗使这种初始体验成为神圣，而后者只是从前者那里获取了连贯性与相应的含义。这对史诗、抒情诗或戏剧诗歌都是适用的。在所有诗歌中，按年月排序的时间——共通的语言，个人或社会环境——都会经历一场深刻的变革：它不再流动，不再连贯，不再是一系列前后相继的瞬间，而是变成了其他事物的开始。诗如电光一闪把独受青睐的一瞬从时间长河中切割出来：就从彼时彼地开始发生：一场爱情，一桩业绩，一个神的幻象，面对一棵树，或面对狄安娜①那平滑如镜的额头时瞬间的惊喜。这一瞬间被一道特别的光束闪过：是诗歌为其献祭——在这里用献祭一词再好不过了。与数学家们的公理、物理学家们的定理或是哲学家们的思考不同的是，诗不会使经验变得抽象：诗的时间是活生生的。它是被自己独一无二的特性充满的一瞬，而且永远都可以在

---

① 罗马神话中狩猎女神，月神，希腊神话中叫阿尔忒弥斯。

其它时刻重演，可以再现，可以用它的光束照亮新的瞬间，新的经历。萨福[①]的爱情，还有萨福本人是独一无二且属于历史的，然而他的诗是鲜活的，由于其节奏性，他的诗是一个可以不断再现的时间片段。我将之称为片段是言错了，因为它本身就是一个完整的世界，是一段唯一的、具有典型意义的时间。它不是过去，不是将来，而是现在。诗歌这种永远停留在现在的功能使其从连贯与历史中逃脱出来，又将其更加无情的禁锢于历史。与一切人类的创作一样，诗是历史的产物，是一个时期、一个地点的产物；但同时它又超越了历史，伫立在所有历史之前的某个时间，在一切之初的最初。那是有史以前，但又没有跳出历史。在其之前，因为它是一种具有典型意义的现实，无法用时间来定格，它是一个绝对的开端，是全部时空，也是完全独立的。说它又在历史之内——不仅如此，它本身也是历史——因为它只有表达出来，不断地在诗坛的某一刻出现、再出现才能得以生存。没有历史——没有作为历史的起源、实质及终结的人类——诗歌不可能出现也不可能被表达出来；没有诗歌，也不会有历史，因为没有了源头和开端。

总体说来，诗从两个方面看是历史的：一方面，作为历史的产物它是历史的；另一方面，作为一种超越历史的创作它也是历史的，因为这种创作需要在历史中重新展现并在人类中间不断重演，才能做到真正的超越历史。后者使其成为一个特殊的时间范畴，即它是一个永远处于现在的时间，一个有力的现在，一种不能真实呈现而需在某时某地通过具体的方式变成的现在。诗是一种具有典型意义的时间，因此，它在一个民族、一个组织或一个宗派的具体经历中体现。它是有可能在人类中间体现出来的，这使得它成为一种源泉：诗歌中汩汩涌出的是一股永恒的现时的泉水，它是最远的过去，也是最近的将来。因此，诗的第二重历史性是颇有争议且自相矛盾的：诗在不使时间抽象化的条件下对其进行了转化，这使诗成为独一无二的创作，并将其与其他人类作品区分开。这种作用的完全实现使诗得以回归时间。

从外部看来，诗歌与历史的关系没有任何裂痕：诗是社会的产

---

① 公元前六世纪末至七世纪末希腊莱斯博斯岛诗人，其著九本诗集在古代极负盛名，现仅存片段。

物。即使是当社会与诗歌之间的分歧占上风时——比如在当今社会——即使前者迫使后者流放，诗歌也不会逃出历史：它仍然是一个历史的见证，只是形单影只。与一个破裂的社会相应的是我们这样的诗。从另一个方面来看，几世纪以来政权和教会为了自身的目的扼住了诗坛的咽喉。而这几乎从来不表现为暴力行为：诗人迎合了这些目的，他们毫不犹豫地用自己的语言歌颂那一时期的事业、历史和机构。毫无疑问，圣·胡安·德·拉·克鲁斯以为他用自己的诗信奉了上帝——事实上，他也做到了。然而，我们能把他诗中的无穷魅力仅仅归结为他在其著述中为我们呈现的神学道理么？松尾芭蕉[①]如果没有生活在 17 世纪的日本，他就不会写出那些作品；但是，并非一定要信仰禅宗[②]宣扬的启迪才能彻底领悟静花亦即他的三行俳句[③]。如果历史被看作是一个无所不包的现实，并涵盖了所有作品的话，诗歌的矛盾之处并非来自历史，而是诗本身就具有二重性的结果。矛盾之处不在于历史而在于诗歌的内涵以及诗歌功能的双重作用：将历史时间转化为具有典型意义的时间，将这一典型表现于历史上某一刻。这种双重运作就构成了诗歌特殊而又矛盾的特性。它的历史性是受人争议的。对其肯定亦即对其否定：时间与继承。

诗不能身体，只能口述。或者说，身受的方法就是口述。那么，一切口述总是要言之有物，言此言彼。在这方面，诗歌语言与其他语言并没有什么不同。诗人说出了属于他和他的世界的东西，即使所言属于其他人的世界。夜晚的意象由白日意象的碎片组成，它们被按照另一种规律重新组合。诗人并未逃出历史，甚至在否定或轻视历史的时候也没有逃脱。他最隐秘、最私人的经历转变成了社会、历史的语言。同时，诗人又用同样的语言说出了他物：它揭示了人类。这种揭示是一切诗歌的终极意义，它几乎从来未被清楚明了的阐述过，然而它是一切诗歌语言的基础。在诗的意象与节奏中，这种揭示逐渐清

---

① （1644--1694）原名松尾宗房。被认为是日本最伟大的俳句诗人。他大大的丰富了 17 音节的形式，使佛教禅宗的精神进入俳句，并使人们承认俳句是艺术表现的手段。

② 禅宗。梵语“静坐沉思”的译音。日本佛教重要宗派。强调通过直觉感悟到自身固有的佛性。本宗属大乘佛教，兴起于中国。

③ 俳句，也称发句。日本诗歌的一种形式，由排列成三行的 5、7、5 共 17 个音节组成。是日本人最喜闻乐见的诗体。

晰，它所指已非语言所指，而是指一些久远的事物，一切诗歌语言就建立在它的基础之上，即人类的终极本性，这种力量推动其向前发展，永不停息。它总是在不停的征服新的土地，刚刚留下人的足迹，转眼即化为灰烬，轮回往复，生生不息。但是，诗人为我们做的这种揭示总是表现在诗歌中，更确切的说，表现在这首诗或那首诗某句具体的话语中。倘非如此，诗坛就不可能存在：语言如果想向我们说出一切诗歌想要说出的“他物”，就必须也为我们讲述出此物。

一切诗歌中潜在的矛盾都是诗的本质特征，诗歌是一个整体。它只能由各个矛盾的完全融合组成。在其内部争斗的并非两个完全陌生的世界：诗在与自己斗争。因此，诗是活生生的。所谓诗的危险性也就源于这种持续的争斗。这种争斗表现为一个更高层次的整体，如同一个平滑且坚实的平面。即使诗人在社会的祭坛上接受圣餐，也全心全意地接受其所处时代的信仰，但他仍然是一个局外人，一个上天注定的异教徒：他总是在言着“他物”，即便他与人类社会中其他人谈及同一件事物时亦是如此。政权与教会对诗歌的不信任不仅仅是由这些权利的帝国主义性质决定的：谈论诗歌本身就引起人的疑惧。诗人所言并没有这么危险，危险的是他话中未说明的部分，诗人最终的也是不可调和的二元性为他的话涂上了自由的色彩。诗人经常被指责为作风轻浮，身处世外，不问人事，特立独行，而这些都源于他所言的特性。诗的语言永远不会完全来自尘世：它总能把我们带入纵深，进入另一个世界，另一片天地，另一个真实。诗歌好像脱离了历史的万有引力，因为它的语言从来未曾彻底历史过。没有一个诗的意象仅仅是指此或指彼。更确切的说，恰恰相反，人们看到，一个意象同时指此亦指彼，甚至指向第三物。

诗歌语言的二元性与人类天性中的二元性没有差异，二者都是暂时存在的，相对的，然而又总是追求绝对的。这种冲突造就了历史。从这个角度来看，人类并非单纯的继承前人，或者仅仅暂时存在。如果历史的意义就在于一个瞬间，一个人，一个文明向下一个的延续，变化就消解成统一，历史也就变成了大自然。实际上，不管其特性差别有多大，一棵松树与另一棵松树是一样的，一条狗与另一条狗也是一样的。而历史则完全相反，无论其共性有多强，一个人是独一无二的，一个历史的瞬间也是。使瞬息成为瞬息以及使时间成为时间的是

人类，是人类将自己融于时间从而使自己成为唯一与绝对。历史是丰功，是伟绩，是富于重大意义的时刻的总和，因为是人类为每一个瞬间赋予了各自的意义并将今日区别于昨日。每时每刻人类都想把自己作为全部展现出来，生命中的每一小时都是一个永恒的瞬间留下的遗迹。人类为了逃脱其暂时性，唯一的办法就是更加彻底地将自身融入时间。征服时间的唯一方式就是融入其中。人类不能获得永生，但他能创造出独一无二的瞬息，并如此创造出历史。一个人的本性使他与众不同，仅仅生存就能让一个人充分造就自己。就像《炼狱》第31章中那个虚构的格里丰[①]一样："他的形象就是不停地造就自己。"

诗的体验仅仅是对人性的一种揭示，或者说，诗最大的自由来自其对自我不停的超越。如果自由是人类不停的造就自我又超越自我的运动，那么这种运动应该总是指向某物。换句话说，指向一种价值或一种特定的经历。诗歌也没有脱离这个规律，比如其表现出的暂时性就是明证。实际上，诗歌创作的特点就是说，一切的口述都要言之有物。那么这个"物"又是什么呢？首先，它是历史的，有案可稽的。诗人实际说到的，是关于加拉苔娅[②]的爱情，关于特洛伊这个地方，关于哈姆雷特的死，关于一杯下午品尝的葡萄酒的味道，关于海上乌云的颜色。诗人总是为一次历史经历赋予神圣，这种经历可以是个人的，社会的，或者二者兼而有之。然而当诗人向我们谈论所有这些事件、感情、经历以及人物时，他想说的是"他物"，是正在发生的事情，是我们面前或就在我们身上发生的事情。他向我们说的是诗本身，说的是创造与命名的行为。不仅如此，他带领我们重复并再次创造他的诗，重新为他命名的命名。这样做的同时，我们的本质也就得到了揭示。我想说的不是诗人创作了诗歌的诗歌——或者说诗人言此或言彼时会突然跑题，说起自身的语言来——我想说的是，在重新创造诗人的语言时，我们也重新体验了他的经历，并享受了这种揭示我们本性的自由。我们也融入了时间以使其度过的更加美好，对于造就我们自己来说，我们也是"他物"。前面章节中描述的经历读者会将其重现。当然了，这种重复不是完全一致。也正是因为如此，重复才

---

① 神话中的狮身鸟首兽。

② 塞万提斯创作的田园牧歌体小说《加拉苔娅》中的女主人公。

是有效的。很有可能读者并没有彻底读懂诗中所言，或许诗写于多年前或多个世纪前，活的语言已经变化；或许诗写于一个偏远地区，那里的说话方式完全不同。这些都丝毫不重要。如果诗的共通性真的实现，我的意思是，如果诗的揭示力量还保存完好的话，如果读者真正进入诗的电场，那么就会产生再创造。和一切再创造一样，读者的诗并非诗人所写之诗的精确复本。但是如果说二者的不一致是因为所言之此物与彼物的话，那么，从创作行为本身的角度看二者是一致的——读者再现了某一瞬间，同时重新创造了自己。

诗永远是一部未完成的作品。它永远期待着一位新的读者投身其中，为其封笔。古代伟大诗人的新鲜活力来自于他们造就他人而又不失自我的能力。这样一来，诗人所言之彼物（此物与彼物：玫瑰，死亡，阳光灿烂的午后，翻越墙头，旗帜的海洋）对于读者来说就变成了一切诗歌语言中含蓄的部分，而这部分则构成了诗歌语言的核心：对我们本质的揭示，它与自身的和解。这种揭示并非是对某物或关于某物的认知，因为如果那样诗歌就变成哲学了。它是一种对诗人所揭示出的人类自身的真正回归，因为诗的产生与理性不同，它是一种除自身之外无法解释的行为，也永远无法以抽象的形式出现。诗不是对我们本性的解释，而是我们的本性自身在其中揭示自己或表现自己的一种体验。因此它也就与那种言此或言彼的具体话语密不可分了。诗的这种体验——不论是原始的还是经阅读得到的——没有向我们谈到有关自由的内容，甚至只字未提。是自由本身为追求某种目标将自身展现了出来，并在某一时刻以此实现在了人类身上。因为诗歌体验的具体特点不同，历史所记载的诗歌也就有了无穷的变化，这种体验亦是或此或彼的；然而这种千变万化也是一种统一，因为在所有这些或此或彼中产生了现在的人类本质。我们的本质在于我们与诗中所体现的并不一致，但的确也在于我们的本质不是存在而是体现于那个并非自身的事物之中。

与史诗和戏剧诗歌相比，抒情诗自身的特点似乎更与上述观点相吻合。在史诗与戏剧形式中，人类被作为一个整体或统一来看待，然而在抒情诗中我们只看到个人。由此可以想到，在史诗与戏剧中共通的语言——言此或言彼的——占据了整个空间，而没有给“其他声音”留下表现的机会。史诗作者说的并非自己，也不是他的经历，他

说的是别人，他的话不容许半点含糊。他所讲述的故事的客观性使其失掉了自我。史诗与戏剧的语言在这种整体性上完全一致，因此，除了像欧里庇得斯[1]或现代戏剧那种受到争议的例子，要让它们揭示出不同甚至相悖于其历史时代的真实并非易事。史诗的形式——还有程度低一些的戏剧诗歌——不可能言出其明确表达之外的东西。有一种内在的自由，它在展开时能揭示出人类自相矛盾的本质，而这种内在自由在史诗及戏剧中是不存在的。因此，前文中提到的历史与诗歌之间的冲突并非绝对，可能这构成了诗歌的本质。历史与诗歌之间的一致性，还有共通语言与诗歌语言之间的一致性是如此完美，非历史的真实没有任何机会混入其中。对这一观点进行审视是非常有必要的。因为在某种程度上它与之前所述是相互矛盾的。

史诗和戏剧首先都是写英雄、主人公或人物的作品。恰恰是在英雄身上——甚至比在抒情诗人的独白中还要完整——体现了那种诗歌中出现的自由的揭示作用，一种历史的东西同时又是必然的否定并超越了历史。承认这一点并非胆大妄为。不止如此，诗歌因这种矛盾造成的冲突或症结在史诗和悲剧中表现的更加明显也更为客观。与抒情诗的情况相反，在史诗和悲剧中这种冲突不再是潜在的，它前所未有的清晰起来，它剥去外衣，赤裸裸的表现出来。悲剧与喜剧以客观的形式表现人类与命运之间的冲突，诗歌与历史之间的冲突亦是如此。拿史诗来说，它是一个民族集体意识的表达，但同样也是关于这个民族史前的表达，是有关英雄与创业者们的。阿喀琉斯[2]出现在希腊之前，而非之后。总之，戏剧与史诗中的人物体现了自由的奥秘，为了这些人物出现了“其他的声音”。

一切诗歌，不论它属于哪种诗体——抒情诗，史诗或戏剧诗歌——都以一种独特的方式表现其历史性。然而要想确实抓住这种独特的方式，仅仅像我们迄今为止所做的那样，以一种抽象的形式将其阐明是不够的，我们需要接近诗歌的历史现实，并以一种更加具体的方式观察出其在某一社会中的功用。因此，下面的章节将以希腊悲剧与史诗、小说以及现代抒情诗为话题展开。选择这些时代与体裁不是

---

① （公元前485？—前406？）古希腊三大悲剧家之一，代表作《特洛伊妇女》、《美狄亚》等。

② 荷马史诗《伊利亚特》的中心人物。

偶然的。在希腊神话中的英雄身上，以及从另一个角度说的，西班牙戏剧与伊丽莎白戏剧中的英雄身上，有可能看到诗歌语言与社会语言、历史与人类之间的关系。在所有这些当中，中心话题都是人的自由。拿小说来看，根据惯常的说法，它是现代的史诗。也可以说是史诗题材中的一个变种，这一点值得深入思考。最后，如同小说一样，现代诗歌是另一个例外：历史上第一次诗歌不再服务于其他势力，想要用自己形象化的描写重塑这个世界。毫无疑问，从都是诗这个角度来讲，波德莱尔的诗与李白、但丁或萨福的诗并没有本质区别。对于其他的现代诗人也可以这样说，只要他们是诗歌的创造者。但是这些诗人的态度——以及他们所处社会的态度——与古代诗人的态度完全不同。古代诗人或多或少同时又是理论家、预言家，艺术家同时又是革命家或宣扬某种新兴信仰的教士。他们都感到自己身处世外，有些还自命为新的历史与人类的创建者。因此，在此篇结束之际，我们更多的从这个角度研究了诗人，而不是仅仅把他们当作诗的创造者。

在我们谈到英雄的意义之前，似乎有必要想一想英雄性格在哪里最为纯粹这个问题。直到不久以前，人们还都不假思索的回答是希腊。然而，越来越多的史诗作品被发现，它们来自所有的民族，从吉尔伽美什[①]的史诗到魁扎尔特亚特尔[②]的传奇都是安赫尔·玛利亚·加里白[③]神父为我们重新构建的。这些发现迫使我们为自己的选择找出依据。不管史诗、戏剧诗歌与抒情诗之间的关系如何，很明显，前二者因其客观性与后者区分开来。史诗是讲故事的，戏剧是表演的，表演决定着戏剧。除此之外，这二者的表现对象不是个人而是集体或是代表集体的英雄。另一方面，戏剧与史诗又从下面一点上互相区分：在史诗中，一个民族被看作是起源也是未来，或者说，它被赋予一个统一的命运。英雄行为对它的贡献有着特别的意义（无愧于英雄们就是继承、延续他们的业绩，就是为那个过去确保一个未来，而那个过去在我们眼中一向是以典型出现的）。在戏剧中，社会不是被当作一个整体来看待的，而是内部受到撕扯，它与自身进行着斗争。总体来说，一切史诗都表现了一个贵族的且封闭的社会。戏剧——至少

① 美索不达米亚史诗中的英雄，一个传奇国王。
② 羽蛇。古代墨西哥居民所崇奉的重要神祇。
③ （1892—1967）墨西哥作家，诗人，学者。

在其最高形式政治喜剧与悲剧上——则要求一个民主的气氛，这就是对话。在戏剧中，社会与自身进行对话。这样一来，当史诗的英雄仅仅在偶然的情况下才问题重重时，戏剧里的人物则一直都如此，除了在危机结束的时刻。我们知道史诗英雄将要做什么，但是，戏剧里的人物则有采取几种行动的可能，他必须从中选择。这些差异表明在史诗与戏剧之间存在一种从属的命运。史诗的英雄似乎注定要在戏剧中反省自身，因此亚里士多德曾说戏剧诗人从史诗题材中撷取神话——这里指其理论根据或具体事件。史诗塑造的英雄如同只由一部分构成；戏剧诗歌则撷取人物的性格，使其回归本我——如果能这样说的话——人物变成透明的，这样一来我们就看到了他的苦境与矛盾。因此，英雄性格只有当史诗英雄同时也是戏剧英雄时才能得到充分研究，也就是说，在史诗的原始素材被当作研究与对话的对象那种诗学传统下，英雄性格才能得到充分研究。

人们还不能十分肯定的说，一切伟大文明都拥有印欧世界伟大史诗那种意义上的史诗。中国的《诗经》，日本的《万叶集》① 都是主要由抒情诗构成的诗集。还有一些情况，一部伟大的戏剧诗蔑视其史诗传统，比如高乃依与拉辛②在法国史诗的素材之外寻找英雄。这种情况并没有使他们笔下的人物脱离法国，然而它体现了法国思想史上的一次断裂。“伟大时代”背向中世纪传统，而选择西班牙与希腊为主题，表明这个社会已经决定改变它的典型与模范了。好了，如果现在我们把戏剧看作社会与自身的对话，看作对社会基础的审查，那么法国戏剧中熙德与阿咯琉斯取代了罗兰，阿伽门农取代了查理大帝就是有先兆意义的了。

如果史诗神话构成了创作的本质，那么根据希腊、西班牙与英国的情况看，史诗与戏剧之间应该有一种必然的从属关系。在史诗中，英雄作为命运的统一出现；在戏剧中，他作为对同一种命运的意识与审查出现。然而，问题重重的悲剧英雄只有在对话能有效并自由进行的地方表现自我，换句话说，要在社会的内部，在神学没有造成教会官僚专权的地方；另一方面，那还得是一个政治活动首先在于自由交

① 最古老、数量最多的钦定日本诗选集。
② 17 世纪法国古典主义戏剧的代表作家。

换意见的地方。这一切都能让我们研究希腊的英雄性格，因为只有对于希腊人来说史诗才是神话的来源，只有希腊人的民主才允许悲剧人物将神学上的假定复活为戏剧冲突，正是那些假定激励着史诗中的英雄。这样一来，不用否定其他史诗，也不用否定哪怕是像日本的能剧[①]那样的戏剧，希腊显而易见应该成为我们思考英雄人物的核心。只有希腊人才具备允许英雄性格展现的全部条件——其文化的特殊性也基于此——史诗英雄同时也是悲剧英雄；悲剧英雄对自身的反省没有因教会或哲学的强迫而受到限制；总之，这种反省是针对人类与世界本身的基本问题的，因为在希腊，史诗既是神谱，同时又是宇宙起源学说，它是哲学思想与大众信仰的共同支撑。悲剧英雄的反省及其自身的冲突是宗教与政治领域的，也是哲学领域的。希腊戏剧中的唯一命题就是渎神，或者说，是自由，自由的极限与痛苦。希腊人对上天公道与人类意志之间斗争的思考，对撕扯英雄灵魂的冲突与最终和谐的思考构成了对生命亦即人类本身的揭示。这个人类不像现代哲学向我们展示的关于人的概念那样，身处宇宙之外，如同世间的陌生过客；也不是如同宇宙盲目的组成部分一般镶嵌其中的人类，单纯是大自然动力与神的意志的反映。对于希腊人来说，人构成了宇宙的一部分，但是他与整个宇宙的关系建立在他的自由之上。人类的悲剧性格即根植于这种矛盾。此外没有任何一个民族如此大胆无畏的揭示了人类本性。

刘冬花　译

英雄世界

希腊英雄和其他英雄的区别在于，他们不像阿周那[②]一样只是神

---

① 日本的传统戏剧形式，也是世界上现存的最古老的戏剧形式之一。其表演者只是讲故事的人，通过面部表情和形体动作来暗示故事的本质，而不是把它表现出来。

② 阿周那：印度史诗《摩诃婆罗多》中的主人公般度族五兄弟之一。阿周那临阵犹豫不决，他的友人和驭手大神黑天晓之以责任即做人之道的大义。

祇手中简单的武器。荷马史诗的主题不全是特洛伊战争或者是奥德修斯的归来，更多的还是英雄们的命运。正因为这命运和神祇们的命运以及整个世界自身的良好状况相连，所以它就成为了一个宗教主题。这里就出现了希腊史诗众多特点之一：史诗即宗教。荷马史诗就是古希腊人的圣经。但是这并不是一个死板教条的宗教。布尔克哈特[①]指出，希腊宗教的独创性在于它是诗人们的自由创作，而并非某个教士的思考结果。希腊宗教由诗人自由创作而并非教堂里的教条的这个特点就允许了后来批评的产生，也有利于哲学思想的诞生。然而，在分析史诗告诉我们的世界和在这样的世界里英雄们的地位之前，有必要来确定一下希腊人对英雄崇拜的意义。

古希腊人有两种信仰，一种信仰神明，另一种则信仰死人。前者喜爱自然界的神，太阳形象宙斯为其象征；后者崇拜的是那些整个社会都对其形象有所认识的人，这其中最好的代表就是阿伽门农。[②] 这两种崇拜都经历了各自的演变。爱琴海文明解体了；米塞那斯文明得到延伸，可当它的一部分移居到小亚西亚的同时，另一部分却从大陆上消失了。在亚洲殖民地，信奉神明的宗教得到了巩固，而对死者的崇拜则失去了生机，绵软无力，就像是被束缚在当地或者家族的坟墓里一样。尽管它逐渐势微，但却没有死亡：那些王室祖先离开了他们在尘世间的居所，扯碎了将他们缚在地面上的神奇之结，升入了神秘的王国。英雄们也不再是被放入坟墓的死人，他们变成了神话中的形象。他们的过去在流离失所的人们看来既遥远又亲密。而另一方面神话将英雄作为自己的素材，从宗教的颂歌和祷词中分离了出来，变成了史诗的养分。[③] 信奉神明宗教的胜利并没有让其产生一部类似圣经或者是《吠陀经》[④] 一样的经典著作。坟墓消失了，创作史诗的诗人们可以自由地对待英雄们，这种自由在神明的画像中也有所反映。坟

---

① 雅戈布·布尔克哈特（1818—1897）：杰出的文化和艺术史家之一。1858年在巴塞尔大学讲述艺术史，内容包括从古希腊到法国革命的整个欧洲文化史。《君士坦丁大帝时代》（1853）一书肯定了基督教的兴起和过渡到中世纪的文化发展。1860年出版的《文艺复兴时期的意大利文化》一书是其声誉卓著的主要著作。

② 作者注：我特意把克里特岛的宗教，包括它伟大的女神、它的土地崇拜和地下崇拜，且放在了一边不提。

③ 作者注：拉法尔·佩拉佐尼，《古希腊宗教》，巴黎，1953。

④ 《吠陀经》：印度婆罗门教古代的经典。

墓的精神和人之间的神圣纽带被扯断以后，人——神，这位“大人”，也就更容易被人们所接受了。神话中英雄只是半神，是神之子。这一点也并非完全不确切，因为我们可以看到这里讲述的是一个具有人性的神明，一个已经没有了在尘世中血液中的可怕力量的形象。这样的人性化使奥林匹斯山上的神明们也受到感染，也变得人性化了。因此，荷马史诗既是一个结局，也是一个开始。它是一个漫长的宗教演化的结局，这个演化在奥林匹斯山宗教的胜利与死者崇拜宗教的失败中达到了高潮。它也是一个新的属于贵族的高尚社会的开始。荷马史诗赋予这个社会一个宗教，一种生活和伦理道德的典范。这个宗教就是奥林匹斯山的宗教；这种观念和伦理就是对英雄们的崇拜，对神的崇拜。在这个崇拜中，自然与超自然两个世界汇合在一起相互斗争。从他诞生的那一刻起，英雄的形象就是一根绑起相互矛盾的力量的纽带。他的本质就是两个世界的冲突。整出悲剧就在英雄的史诗概念中拉开了序幕。

要清楚地理解英雄身上的矛盾就需要对他所处的世界有一所认识。耶格尔认为，“希腊精神的特点——在它之前的民族都没有的特点——就是它对事物的内在合法性有着清醒的认识”。[1] 这一观点有两个方面的内容：一方面是一个关于整体的生动概念，它被法规、脉动和宇宙的节奏激励着；人的概念是这个整体中的一个积极组成部分。宇宙合法性的概念和在这种合法性中作为其积极组成部分之一的人的责任的概念，一直都是矛盾的。在这其中可以找到英雄气概的根源以及后来悲剧的概念。史诗并没有把这个概念当作什么问题，因为荷马史诗是“从十分严格的宗教意义上来理解阿忒[2]和默伊拉[3]的，（它）把她们视为人类无法抵抗的神的力量。但是人类出现了，尤其是在《伊利亚特》的第九章中，成为至少是一个无意识的合作者来左

① 作者注：沃纳·耶格尔，《儿童教育》。墨西哥经济文化基金会，1962年第五版。耶格尔的这个断言值得讨论。宇宙的合法性出现在吠陀的诗歌，中国人和古代的墨西哥人等都有这样的观点。但是在这些文明中并没有出现过悲剧冲突。

② 阿忒：希腊神话人物。她引诱神和人干出鲁莽和破坏性行为。她使宙斯仓促发誓，结果使希腊英雄赫拉克勒斯听命于迈锡尼统治者欧律斯透斯。宙斯为此把她驱逐出奥林匹斯山后，她就继续留在地上做坏事和恶作剧。宙斯又跛又丑的女儿们，即利塔伊（意为祈求者）跟在她身后，专门修复她造成的损害。

③ 默伊拉：希腊三女神，宙斯和忒弥斯的女儿，专门掌管命运。

右着自己的命运。”[1] 希腊人把人嵌入了大自然的整体运动中，由此就引发了矛盾，激发出英雄行为的典范意义。这个矛盾也不是道德意义上的矛盾，从这个词的现代意义上说，“道德力量和物理力量一样真实……和一般的希腊人一样，荷马所认为的道德的最后界限就是做人的道理，和纯粹的义务并不一致。”

史诗和自然主义哲学都从人这一概念中汲取营养。阿那克西曼德[2]在他那著名的片段中对宇宙的合法性有着很清晰的表述：“根据时间的规则，事物应该完成苦难，承受由于它们相互不公正带来的净化过程。”这并不是对自然及其因果关系的科学概念的预言，而是将生命作为一个和梭伦[3]的政治世界相似的宇宙来看待，而这个世界正是公正所要求的世界。[4] 政治上的公正和宇宙的公平一样，都不是建立在事物的本性基础上的单纯的规则。公平是从事物的诞生到消亡，在事物自身的相互运动中产生的。这种公平和宇宙的秩序、生命的自然运动、城市的政治活动以及兴趣和激情的自由游戏一样，对任何放纵无度的行为都会进行惩罚。此外，公平和秩序也是对生命的等级划分。我记得它的另外一个名字叫和谐，这是一种保持一致的运动或者说是舞蹈，就像相反两方有节奏的碰撞一样。

英雄和神明的世界与人类的世界没有什么区别：这个世界也是一个宇宙，是一个鲜活的整体。在这个世界里，运动就叫做公平、秩序、命运。生与死不过是这首生命的协奏曲或者说是和声中的两个极端音符，就在这两个音符之间出现了人类的危险形象。说他危险，是因为在人类身上两个世界汇合在了一起。因此，人类很容易成为高傲

---

① 作者注：沃纳·耶格尔，同前注。

② 阿那克西曼德（公元前 610 年—前 547 年）：希腊哲学家，常被称为天文学奠基人。发展宇宙论或有关世界系统哲学观点的第一位思想家。

③ 梭伦（公元前 640 年—前 558 年）：雅典政治家，七贤人之一。他体现了希腊最高的美德：适度。他结束了阿提卡地区的最坏弊端，为他的同胞提供了一种平衡的体制和一部人道的法典。梭伦是雅典的第一位诗人并且是真正属于雅典的诗人。

④ 作者注：沃纳·耶格尔，《希腊最初哲学家理论》。墨西哥经济文化基金会，1952 年。

自大[1]的牺牲品，因为过于完美会破坏政治和宇宙的美好。阿喀琉斯[2]的暴怒、阿伽门农的骄傲、埃阿斯[3]的嫉妒都是高傲自大的表现，高傲自大削弱了他们的能力。同样由于这个概念的整体性质的原因，个人的状况和宇宙的状况紧密联系在一起，于是英雄的疾病或者是疯狂就会感染整个宇宙，给天地带来危险。贝壳放逐法[4]就是一种公共卫生的方法；它是对有过分行为，违反规则的英雄的惩处，也是重建健康宇宙的一种措施。但是，如果承认这种方法是外界强加的一种限制，那么过度这个罪名究竟在什么地方就完全不可捉摸了。所谓节制，就是每个人所占据的真实空间与他的特点保持一致。偏离自己的本性就会触犯我们为人的界限，如同强奸他人、侵犯其他的存在一样。当我们每次破坏这种节制的时候，我们就是在破坏整个宇宙。城市的政治体系，社会生活以及个人生活就建立在这样和谐的典范基础之上，也在此基础上产生了悲剧。希腊文化的整个历史就可以看作是悲剧的发展史。

阿那克西曼德的名言"事物都应承担其过度带来的后果"中已经有了赫拉克利特[5]关于生命的具有争议的全部观点的萌芽：宇宙处于张力之中，就像弓或琴的弦一样。"不断改变的"世界"处于静止状态"。但是，赫拉克利特不仅认为生命是变化的——这一点在史诗的

---

① 高傲自大（hybris）：在古希腊伦理和宗教思想中，过分傲慢意味着亵渎与轻蔑井然有序的宇宙对人类的各种限制。这是伟大和天才人物最容易犯的过错，通常也是希腊悲剧主人公的根本弱点。埃斯库罗斯的《波斯人》一剧的剧情可能是最明显的例子。

② 阿喀琉斯：希腊神话中密尔弥冬人的凡人国王佩琉斯和海中仙女忒提斯的儿子。在特洛伊战争中，他是阿伽门农的军队中最勇敢、最英俊、最伟大的战士。荷马的故事说在他幼年时，忒提斯曾把他浸在斯提克斯冥河的水中，使他周身刀枪不入，只有他的脚踵没有沾到冥河水。"阿喀琉斯的脚踵"（意为致命的弱点）这一成语即源出于此。

③ 埃阿斯：希腊传说中萨拉米斯王忒拉蒙的儿子，通称大埃阿斯。在《伊利亚特》中被描绘成身材魁梧，气力和骁勇仅次于希腊英雄阿喀琉斯。他同希腊英雄奥德修斯争夺阿喀琉斯的甲胄，失败后因恼怒而死。据后来的一种说法，他的失望使他神志失常。

④ 贝壳放逐法：古希腊时在每年召开的公民大会上，公民可将他认为危害民主政治的人的名字记在贝壳上，某人票逾半数，即被驱逐国外10年。

⑤ 赫拉克利特（公元前550年—公元前480年）：希腊哲学家，因其宇宙论而著名。认为火是一个有秩序的宇宙的基本物质要素。断言世界是作为一个相互连贯的体系而存在的。在这个体系里，一个方向的变化最后会因为另一个方向的相应变化而得到平衡，所有事物之间都有一种隐蔽的关系，以致那些表面上"有分离倾向"的事物实际上"正在向一处聚拢"。

概念中已经暗示了——而且让人成为了宇宙战争的交点。人具有争议性，因为在他身上可以找到所有人世间的力量和神的力量，而这些力量又是相互斗争的。意识和自由——尽管赫拉克利特没有使用这两个词——就是他的标志。理解了生命，也就理解了人。人的神秘之处就在于他是宇宙秩序的核心，是一场盛大音乐会的和音，同样，人也是自由的核心。痛苦就是那不和谐的音符；意识则与生命的节奏保持一致。命运的神秘就在于它也是一种自由。没有自由，也就失去了完整。

和史诗相反，悲剧是希腊大陆的女儿。从斯巴达合唱诗可以看到，亚洲希腊个人的伟大创作——挽歌到了故土就变成了集体创作。悲剧接受了一份双重的遗产，即挽歌的抒情传统和史诗的高贵诗剧遗产。众所周知，悲剧来源于大众，植根于农业。由于庇西特拉图[①]时期的改革，大众阶层得到提升，而与这种社会地位的提升相应的是大众崇拜宗教，即对狄俄尼索斯[②]和得墨特尔[③]崇拜的宗教，进入了封闭的贵族城邦。但是和到了小亚西亚的移民把对死者的崇拜演变成对英雄崇拜的宗教一样，与大众的胜利相对应的是“传统奥林匹斯形式意义上的平行的宗教演化，即下层阶级将它变成了他们的一个标记，一种祝圣仪式。”[④] 狄俄尼索斯教的滑稽剧变成了对城邦的崇拜。悲剧的实质也不再是农业神话了，而是史诗中的英雄传统了。在改变了腔调和内容以后，农民的合唱变成了更高艺术和更自由、更激情的关于人类命运的思想的载体。建立在希腊史诗中的英雄神话变成了一种对话：悲剧和喜剧就是希腊和自己，以及同她的立国之本的对话。

---

① 庇西特拉图（公元前600年—公元前527年）：古雅典僭主，统一阿提卡，使雅典繁荣得以巩固和迅速改进，均有助于雅典后来在希腊取得突出地位。在他统治时代，节日众多、文学昌盛。雅典的宗教统一和爱国凝聚力在他宁静平稳的统治期间有了很大进展。正如亚里士多德所说：“僭主庇西特拉图的时代是个黄金时代，这是每个人都称道的。”

② 狄俄尼索斯：又称巴斯克斯。在希腊罗马宗教中，他是丰产和植物的自然神，特别是以酒与狂欢之神著称。对他的崇拜盛行于小亚西亚，特别是弗吉尼亚和吕底亚。

③ 得墨特尔：希腊宗教崇拜的女神。她是宙斯的配偶，司掌农耕。

④ 作者注：拉法尔·佩拉佐尼，《古希腊宗教》，巴黎，1953。

埃斯库罗斯[①]把命运看成是一种超人，也超神的力量，·但是在这种力量中人的意志也参与其中。痛苦、不幸和灾难，从它们的字面意义来看，都是对人越过分寸所进行的惩罚，也就是说，人超过了个人所能够扩展的最大的限度，并且还试图走得更远，不成神就成魔了。越过分寸，超出了个人所能运用的空间范围，就会产生分歧、无序和混乱。埃斯库罗斯完全承认命运善于报复的暴力一面；但是他的同情是雄性的，是与人类的命运相对抗。在埃斯库罗斯的戏剧中看到命运悲伤而灰暗的胜利，也就忘记了被耶格尔称为萨拉米斯[②]战士的“充满矛盾的张力”的东西。当痛苦变成了对命运的认识以后，这种张力也就减弱了。这个时候，人类也就认同了宇宙合法性，而他的不幸也只不过是整个和谐宇宙的一个部分而已。在偿还完他的罪过以后，人类就会再次与整体和谐起来。但是埃斯库罗斯并没有给我们一个解决办法，也没有开出道德或者是哲学处方。我们面对的是一个完全无法参透的谜，因为如果说人类的偿还是应该的话，普罗米修斯[③]在悲剧最后一幕中的呼喊也是与这个信仰相互矛盾的：“老天，你让光芒围绕所有事物旋转，你看我不公正地经受着多少苦难。”这个呼喊并没有得到任何的安慰：它是投向这个公正宇宙心脏的投枪。没有人可以把它拔出来，因为它象征的正是人类悲惨的处境。

而对于索福克勒斯[④]而言，悲剧意味的不仅仅是命运至高无上的统治权，而是人在宇宙公正的实现过程中的积极参与。如果人的忍耐没有转变成对痛苦的意识的话，这种忍耐也不是高尚的。从人的痛苦

---

① 埃斯库罗斯（公元前525年—公元前456年）：古雅典三大悲剧作家中的第一位，以悲剧之父闻名。他的悲剧涉及到个人的困境、决断和命运。在他的世界中，恶神的嫉妒和永恒的公正构成了一种共同的道德秩序结构。

② 萨拉米斯：希腊阿蒂卡州岛屿和城镇的名称。公元前480年希腊——波斯战争的一次战役在此发生。希腊舰队击败了比它大得多的由波斯王薛西斯率领的军队。

③ 普罗米修斯：希腊宗教中的提坦之一，是善用诈术的神和火神。因他为人类盗来火种而被宙斯锁在山顶，由秃鹫不断啄食其肝脏。埃斯库罗斯作品《被缚的普罗米修斯》将他写成将火与文明带给人类的神，是人类的保护者，教给人类各种生存手段、各种技艺和科学。

④ 索福克勒斯（公元前496年—公元前406年）：古希腊三大悲剧作家中的第二位。他以一种无思虑的正统派精神接受了希腊宗教之神，并以表现人的品格和人的冲突为满足。在他看来，人类在很大程度上生活在黑暗的无知之中，因为他们已经被隔断了同这些永恒不变的力量和现实结构的联系。然而，正是痛苦、遭难和忍受悲剧性的危机才可能使人们与事物的普遍秩序进行有效接触。在这个过程中，一个人才可能变得具有真正的人性，才能更真诚地恢复他的自我。

可以总结出悲剧观，也就是说，“这个斯芬克斯之谜的确是无人能解的”。[①] 悲剧宣扬的并不是无意识的忍耐，而是对命运的主动接受。在命运中，或者是面对命运的时候，人的脾气就变得温顺起来。也只有在这种“认同”中，人类的自由才与天命谐调起来。正因为英雄接受了悲剧，众人才会对俄狄浦斯[②]唱道：“众神伤害了你，却又将你扶起。”索福克勒斯的这些话回答了普罗米修斯的呼喊：人，一旦对命运产生了意识，就会发生变化，也就停止了痛苦。埃斯库罗斯和索福克勒斯都不否认命运是事物存在的巨大合法性的表达，但二者都试图把人类插入这一宇宙法则中而又不牺牲人类的意识。为了说明这一点，索福克勒斯强调了意识救赎的特点，把它视为超出宇宙统治力量的直觉。也正是这种理解的光芒照亮了双目失明的俄狄浦斯在科洛诺的道路。这位古希腊的天才还多次说过，人类不仅仅是神手中的一个“工具”。可是，怎样将这一断言与关于命运的断言谐调起来呢？这个问题从来就没有得到过彻底地解决，而其中存在的恰恰就是被称为悲剧冲突的东西。它涉及到两个相互矛盾又相互补充的词语，也正是因为有了它们，人才成其为人，世界也才成为世界。悲剧就存在于相互一样绝对矛盾的断言中。如果人没有过错，命运也就不会毁灭他；可是，这个过错在普罗米修斯、安提戈涅[③]和俄狄浦斯身上并没有减少，反而扩大了。因为有了他们，也正是在他们身上，生命才实现了完满，没有回到混乱。对命运的意识是唯一能将我们从命运的重压下解放出来的力量，让我们隐约感觉了宇宙的和谐。自由和命运是两个相反相成的词，它们的神秘之处就在于事物自身的特性。古希腊的悲观主义和基督教的悲观主义在性质上并不相同。

欧里庇得斯[④]是第一个敢于坦率质疑宇宙合法性的神圣和公正的

---

① 原注：沃纳·耶格尔，《儿童教育》。

② 俄狄浦斯：根据希腊神话，他是无意中杀死亲生父亲并娶生身母亲为妻的底比斯国王。索福克勒斯著有《俄狄浦斯王》和《俄狄浦斯在科洛诺斯》。

③ 安提戈涅：希腊神话传说中俄狄浦斯和他的母亲伊俄卡斯忒由于不知情而乱伦所生的女儿。索福克勒斯和欧里庇得斯的作品中都写到过她。

④ 欧里庇得斯（公元前 484 年—公元前 406 年）：希腊三大悲剧作家之一。在对待构成古希腊戏剧传统题材的宗教信仰和古老神话传说方面，他的戏剧表现出他抱的是反对偶像崇拜和要求合理化的态度。他创造的主人公平凡而现实，具有人类通常的缺点和弱点。机遇、混乱、人类的背理和乱伦不是导致最终的和解或者道德转化，而是导致一种毫无意义的受难，连神仙对这种受难也漠然视之。

人。质疑这一点时，他抛开了生命的范畴，转移到了道德批评的范围。过错不再是一种客观的不幸，它变成了一个主观的心理概念。欧里庇得斯的英雄们告诉我们，命运疯狂、任性，不再公正。埃斯库罗斯也曾有过类似的抱怨，但是他的作品既没有对人类权利进行哲学辩护，也没有对神明进行批判，只是将人类状况看作是宇宙合法性的一种表现。一旦否认了命运的公正，痛苦也就失去了理由，一切也就归于混乱。面对厄运的进攻，人类唯一能够做的就是以自己为出口逃脱，或者是创造一个想象中的城市。禁欲主义、个人神秘主义和政治乌托邦，都是从已经丧失其客观合法性的世界逃脱的出口。欧里庇得斯作为抒情诗人的伟大之处、他对激情的认识和他对心理的深入了解，都抵偿不了他“对神话所犯下的罪过”，或者可以说这是因为以前被认为是宇宙公正的东西在他那里已经变成了心理原因。在打破了悲剧的张力之后，他打开了相对论和心理学的大门，逐渐破坏了如何为人这一思想的基石。但是，如果忘记了与此同时他也对人性的纯真做了肯定，这也是很过分的。与埃斯库罗斯相反，他所认为的这种纯真并不是拿来对抗命运的合法性和神圣性的，它是在命运变得疯狂与非理性时的一种保护。欧里庇得斯对于埃斯库罗斯和索福克勒斯所提出的问题的回答具有两方面的内容，即否认命运的神圣，坚持人性的纯真。他的否认打破了悲剧冲突，因为成为盲目厄运的牺牲品或是成为一个公正宇宙激情的牺牲品是不一样的；而他的这番话确实道出了人的悲剧：人是无辜的，因为他的过错事实上并不是他自己犯下的。欧里庇得斯选取客观过错的古老定义，将之与主观责任对立起来，并肯定了人最后的纯洁。他的这一说法充满了悲剧色彩，因为其中包含着一个矛盾，除非出现超出我们条件的意识，否则无人可解。我们付出了代价，然后得到净化，因为我们纯洁，却又充满了罪恶。

在三位伟大的悲剧诗人身上都体现出一种矛盾，除非取消两个相反的词——命运或人类意识——中的一个，否则这个矛盾不可能得到解决。在这个矛盾中，揭示人类基本状况的“另一个声音”完全彻底地得到了表达，并且，在我看来，这种完全彻底也使得悲剧成了人类诗歌中的最高创作。人就是命运，天命，自然，历史，不幸，欲望，或者是，只要愿意的话，还可以用那种可以引导他远离自身，超越自身界限的状况来称呼他；而在这同时，人又是有着自觉的。在这个矛

盾中存在着人类的神秘，他充满了争议的特点和使他不同于其他生命的东西。悲剧的伟大之处并不在于它得出了这个概念，而在于它让这个概念真正存在，并且让两个词语之间不可调和的矛盾实在化。悲剧中的英雄们即便是在最疯狂、最迷茫的时刻也没有失去是非感，没有停止质问其身处如此环境的最终原因：我们真是自由的吗？我们有罪吗？这些毫无仁慈之心伤害我们的神明是正义还是非正义的？他们真的存在吗？有没有另外的规则，就像索福克勒斯所说的，能超出任性的神明所制订的规则呢？希腊悲剧就是对存在基础本身的质疑：命运是神圣的吗？人是有罪的吗？正义这个词的意义是什么？这些疑问不具备修辞特点，仅仅指向了希腊社会的种种假设，并对作为城邦基础的价值体系产生了怀疑。可是卡尔德隆[①]和莎士比亚从来就没有过类似的疑问，或许这些问题其实根本就没有答案。悲剧诗人们毫不留情地审查了最神圣的行为和最残忍的亵渎神明之举，向我们展示出每一行动的正反两面。俄狄浦斯把底比斯从斯芬克斯爪下解救出来之后就迷失了自己；俄瑞斯忒斯[②]杀死了母亲就重建了宇宙秩序。悲剧是对亵渎神明行为的广泛思考，是对它模糊价值观的检验：无罪和有罪，有罪和无罪。所有英雄都迷失了自我，因为他们侵犯了一个神圣的界限，一个他自身的界限；而当一个新的暴行——无论这个暴行来自神明或是来自人类，来自被激怒的神明或是要复仇的英雄——恢复平衡之时，秩序也就得以重建。在检查被人们普遍接受并被认为是神圣的规定时，悲剧诗人的勇气是无可比拟的。只有在自由之中才会诞生一种艺术，这种艺术的唯一主题就是对神明的亵渎，比如悲剧；或者是政治的健康，比如阿里斯托芬[③]的喜剧。一方面是因为缺少教义和维护传统真实的教士阶层，另一方面则是因为雅典的民主氛围，这就可

---

① 卡尔德隆（1600年—1681年）：西班牙剧作家、诗人，是继洛佩·德·维加之后，西班牙黄金时代最著名的剧作家。他的剧本结构严谨，情节复杂，内容紧凑。他无以伦比的技巧、完美的艺术性和深刻的洞察力使他在死后两个世纪仍无人与之匹敌。代表作有《人生如梦》（1635年），《神奇的魔术师》（1637年），《萨拉梅亚的镇长》（1640年）等。

② 俄瑞斯忒斯：根据希腊神话，他是迈锡尼（或阿戈斯）国王阿伽门农和妻子克吕泰涅斯特拉的儿子。根据荷马的说法，他的父亲从特洛伊返回时死在了他母亲的情夫埃癸斯托斯的手中。他长大以后杀死了他的母亲和母亲的情夫。

③ 阿里斯托芬（公元前450年—公元前388年）：古希腊最著名的喜剧作家，同时也是其作品保存数量最多的古希腊喜剧家之一。

以解释诗人们在处理英雄神话时为什么会那么自由了。但是，缺少了勇敢的精神和大胆的目光，这个自由也是不够的。希腊戏剧表现了人类的悲观看法，同时它也是对神明的一种批判。希腊人的悲观主义包括了整个宇宙。悲剧的自由没有回避命运，反而在命运中得到了证明。就像尼采所说的，希腊人从来就没有过什么想象，因为他们有健康的心理，因此悲剧才有可能诞生。就像希腊人在萨拉米斯战役和马拉松战役[①]之后认识胜利一样去认识胜利，发现秩序和规律并认识到人总有一死，体验生存的极至张力并认识到为人的局限，这些，也只有这些，才具有一种悲剧情绪在其中。

希腊人最先知道命运是要求人们完成解放。命运依靠人们的解放，或者更确切地说，解放是命运的人类标准。没有了人，命运就不完整。宇宙的和谐就被打破了。希腊人认为人不是“无用的激情”，因为自由就是命运的一张面孔。没有了人类的行动，就不会有不幸，也不会有宇宙的健康与和谐，而世界可能就会坍塌。悲剧就是宇宙和人的一个形象。在悲剧中每个部分起到的都是与自己相反的作用。有那么一个时刻，当所有相反的力量融合在一起时，不是为产生没有用的合成品，而是为了产生一个悲剧行动，一个除了灾难就无法解开的结。所有的悲剧行动，所有矛盾，都可以归结成这样一句话：解放是必需的条件。在这句话中包含了悲剧的原始意义，它所反映给我们的内容也可以归结到这上面来。在希腊人看来，生活不是梦，不是深重的忧虑，也不是阴影，而是功绩，是一个自由和命运在其中结成一个解不开的结的行动。而这个结就是人类。在人类身上束缚了人类的法律，神明的规则和支配二者的不成文的规定。人类追求平衡，是宇宙秩序的基石，他的解放阻止我们回到原始的混乱。（我们会记得荷尔德林[②]的诗，他是包括尼采在内的现代作家中唯一一个懂得选取希腊遗产的人：人类是创造的守护者，他的任务就是阻止回到混乱。）命运依附于人类的解放。它是宇宙节奏看得见的形式，是一种正义的表达，这种正义不是奖惩，也无好坏之分，只是宇宙一个和谐的音符。

---

① 马拉松战役：公元前 490—09 年希腊波斯战争中在阿提卡东北部马拉松平原上进行的一次决战。

② 荷尔德林（1770 年—1843 年）：德国抒情诗人。他最成功之处是把古典希腊诗歌的形式移植到德语中来，并吸收了基督教和古希腊的题材。

而人类，平凡肉身，会生老病死的生灵，受制于任性的激情和变化的观点，是唯一自由的生命，这正是因为他是命运亲自挑选出来的主体。这种选择也需要人类的接受。因此，人类的罪行能让天地震颤，他的行为也能重建生命进程。世界因此而前行。

我们的戏剧也从史诗传统中汲取了营养，并因此而获得生命力和独创性。史诗传统具有两重性：一方面是罗马语族的宝贵财富和中世纪传说，另一方面则是我们可以称之为基督教史诗的东西，即圣徒和殉教者的生活。但是这一英雄材料并不能任由大家自由再创作和接受诗剧诗人的考验。君权神授的君主制和天主教教义与对城邦和奥林匹斯宗教的崇拜没有什么可比性。尽管梅嫩德斯—佩拉约①指出，在数个世纪中西班牙都是一个“神学家的国度”，拥有的是“修士们的民主”，但是国家和教堂给创造思想加的限制也是十分严厉的。洛佩②选取几个世纪以前的主题，比如《羊泉村》，用他那个时代的观点来解决矛盾冲突，颂扬国王解决村民和封建主之间争端的最高公正人。这样的作品并没有触及已有的秩序，或者更确切地说，它的目的是要加强这个秩序。这一点在《贝里巴涅斯与奥卡尼亚的司令官》、《国王是最好的法官》、《萨拉梅亚的镇长》以及其他一些剧本中都是一样的。但是无论怎样，有必要指出来的是，在所有剧本中都突出了这样一句名言，即“王者至上”，西班牙中世纪的政治概念也可以浓缩到这句话上来。就连熙德的传统也继承了对君主的崇拜：“主啊，你是多么好的君王，我就会是多么好的臣民！”这种态度的最好例证就是在《塞维利亚之星》中，堂布斯托·塔维拉在清新优雅的风度中延续了史诗所想象出来的那种贵族形象。所有人都为双重忠诚所束缚，即对君主的忠诚和对荣誉的忠诚。当这两种忠诚产生矛盾时，也就产生了戏剧冲突。就这样，我们的戏剧充满了剧烈的矛盾冲突，主人公们

---

① 梅嫩德斯—佩拉约（1856年—1912年）：西班牙文学评论家、历史学家。以其渊博的知识和秀丽、活泼的散文闻名。他对中世纪、文艺复兴和黄金世纪西班牙文学的研究成果，迄今仍有很大的价值。

② 洛佩·德·维加（1562年—1635年），西班牙黄金世纪著名剧作家，写过多达1800部剧本和数百部较短的戏剧作品，被誉为“西班牙才子中的凤凰”。他剧本中准确无误的主题和细节概念能够引起一种身逢国家盛世的伟大意识，所以能够引起观众的共鸣。代表作有《阿波罗的桂冠》，《贝里巴涅斯与奥卡尼亚的司令官》，《国王是最好的法官》，以及《羊泉村》等。

在对君主的忠诚和荣誉的无情限制中猛烈旋转。性格的冲突，激情的冲动，以及荣誉不可动摇规则的专制在灵魂上造成的伤害，形成了种种极端处境，而人在其中仿佛到达了自己的极限。然而，看到所有这些剧本，我们想念的是古希腊英雄们对人类神秘处境以及命运的大胆提问。西班牙剧作家与希腊和英国的剧作家不同，他们拥有一份可以对所有人类情况都适用的已经回答好了的答案。有一些问题——就是关于人和他在宇宙中的位置的问题——我们的诗人是不会提出来的，或者说，对于这些问题，天主教神学的回答早已准备就绪。

喜剧的情况也是一样，涉及的全是症结或者是对习俗的批评，从来不是和阿里斯托芬作品一样的那种政治喜剧，也不是本·琼森[①]式的社会讽刺。西班牙真正的喜剧是一种诗歌芭蕾。在这种喜剧中，迅速的行动、复杂的局面和风趣的对话使整个场面变成了令人眼花缭乱的技巧游戏。但是也有一部分西班牙戏剧——毫无疑问，就是最独特的同时也最具世界性的——以人类的解放和上帝的恩典作为中心主题。在《人生如梦》,《神奇的魔术师》或者是《因不相信上帝而下地狱的人》这样的作品里，西班牙戏剧把国家戏剧的概念和对天主教的自由意愿这个教义的维护与阐释结合在了一起。这里应该说一下，我们的戏剧在西方是唯一一个真正可以配得上哲学这个形容词的，至少到歌德为止。和卡尔德隆相比，拉辛[②]或者是莎士比亚的思想实在是含糊不清。但是，最让人惊讶的并不是卡尔德隆或者米拉·德·梅斯瓜[③]的哲学思想有多么丰富——他们在当时只被认为是哲学家——而是他们将所有这些概念都转化成了诗歌形象和戏剧行为。而同样令人惊讶的是观众们跟随解放、恩典以及罪孽的漫长曲折的发展所经历的那种激情。和雅典一样，在西班牙的露天剧场里诗人和群众结成了一个整体，缺少了他们中的任何一方都不可能产生伟大的戏剧。按照梅嫩德斯—佩拉约的说法，这些群众并不懂得对“自然规律的准确理

---

① 本·琼森（1572 年—1637 年）：英国詹姆斯时期剧作家、抒情诗人、文学评论家，被公认为詹姆斯一世时期仅次于莎士比亚的最重要的剧作家，是驾驭戏剧情节、运用语言和刻画人物性格的大师。

② 拉辛（1639 年—1699 年）：法国戏剧诗人和古典悲剧大师。代表作有《贝蕾妮斯》、《菲德拉》等。

③ 米拉·德·梅斯瓜（1574 年—1644 年）：西班牙作家，善于创作圣徒剧、历史剧和情节风俗剧。作品有《魔鬼的奴隶》。

解”，也不懂得“基于计算基础上的科学”，但是他们“丰富着自己的理解，在教条主义的神学和哲学中培养着自己的想象力；这些并不是教室里的人的财产，而是平民大众日常的营养……”对于现代观众来说，卡尔德隆或者蒂尔索·德·莫利纳①的语言是无法理解的。这不仅仅是因为我们的西班牙语极端贫乏：词语的缺乏是知识贫乏之女。那个曾经充满了关于优雅、自由的意愿、宿命、爱情和信仰等观点的地方如今却为摘录自科普手册的关于新闻规则的种种模糊观点所占据。

我们的诗剧的中心主题就是人的命运，这也就是它的伟大之处，以及使它和希腊悲剧具有可比性的地方。但是，对于埃斯库罗斯或者欧里庇得斯来说，他们所面对的问题只有他们给出的这个答案而已，而我们剧作家的信条就是不接受任何修改。他们开出处方，教训，讨论，尝试，出色地完成了他们的论文。他们的艺术可能称得上“广告戏剧”这个评价，如果称不上，那也是因为这些作家从来就没有把知识分子的自信与我们这个时代低下的拉拢信徒的热忱混淆起来。他们中没有一个人贬低自己的思想，把它变成神奇的处方，也没有把自己的观点简单化，“让人民大众都能够触摸到”。洛佩从来就没有因为自己为人民大众写作而感到害臊，如果他倾听现在为人民说话的诗人，大概也会脸红吧。商业宣传并不是政客和作家们“为人民服务”时偏爱的修辞方式。我们的诗人是为与他们类似的人写作，也就是说，他们是为具有理性和意愿的人而写作的。他们相同的天主教教义阻止他们将其视为工具或者是物品。相反，宣传所要求的原则——以及其受益人所采取的作为资产阶级商业手段的原则——却忽视了理性与自由：人其实是各种反应的复合体，这些反应应该根据环境选择激励或者是中和。

对于我们伟大的作家而言，自由是上帝的恩赐。于是，他们将一个与希腊悲剧中的冲突类似的巨大的谜团摆在了我们面前。他们同样是在相互冲突的两端中间移动：如果真的存在上帝，那人类怎么可能自由？而另一方面则是：如果没有上帝，那人类自由的意义有在何

① 蒂尔索·德·莫利纳（1584年—1648年）：加夫里埃尔·特列斯的笔名。西班牙黄金世纪的戏剧家之一，其最有气魄的剧本是两出悲剧《塞维利亚的骗子手》和《因不相信上帝而下地狱的人》。他比洛佩更顽强、更大胆，但不如其机敏；然而他比卡尔德隆更为豪放不羁，更富于诗意。

处？自由可以将人类与野兽区分开，因此，人的本质其实是自由的意愿。那么，如果自由行为带领人去实现了他的本质，这样的行动怎么会违背上帝呢？要知道，在上帝身上，本质与存在、行为与力量是一个整体啊！他们对这些问题的回答和希腊人做出的回答一样，是不合逻辑的。当塞西斯蒙多①遵从了内心的声音时，他就变成了星星的囚徒，也就是说，变成了野性的囚徒。对他天性这样的肯定意味着的不是更多，而是更少地失去本体，从字面意思来说，也就是迷失自我。但是，一旦他克制自己，控制了自我，他就得救了。真正的自由是通过对上帝的服从得到的。这种否定也是一种肯定，类似于俄狄浦斯和安提戈涅回答命运时说的"是"。但是它们仍存在着本质的区别：西班牙英雄们的自由在于对人类天性说"不"；而命运的肯定，也是对人类悲剧的一种肯定。自由作为上帝的礼物，虽然它的神秘和命运的神秘一样都不可捉摸，后者只有在英雄获得自由时才得以实现，但是二者的结局也是不一样的。在希腊人的"是"中，人类超越了自我，将其意志之弓拉到了极限，以这样的方式加入到宇宙的音乐盛会中。我们的戏剧说的是人的琐事，而希腊戏剧说的则是英雄的状况。塞西斯蒙多的自由并不是宇宙正义作为意识行动的结果，而是上帝自身的表现。人类不是相反力量结成的结，而是被两个演员，即神与魔鬼，占据的一个舞台。就像卡尔德隆美丽的诗句中所说的，自由战胜了星星，但是，自由也在于对操控它的力量的否定。希腊意义中的英雄消失了。悲剧不再有了，有的只是宗教寓言短剧或者是神圣剧。

自由意愿的理论和宿命的学说构成了神学的迷宫，在迷宫出口等待着我们的是存在或者虚无。我们的作家和他们的读者们用全部身心感受到了这一点。没有任何一部戏剧——除了希腊和非日本的戏剧——会产生如此生动的脱口而出的抽象妙语。它短暂的光辉阻止不了我们窥探到存在的深渊。西班牙神学戏剧的中心主题和希腊的一样，都是对神明的亵渎。但是评论指出，我们的作家在性格塑造上并不是很出色，这也不无道理。所有的思想戏剧都反映出同样的弱点；或许西班牙诗人的天才就在于他们能够通过如此抽象的主题来塑造出

① 塞西斯蒙多：卡尔德隆作品《人生如梦》中的主人公，象征着自由的意愿的胜利，对命运以及盲目本能所引发的混乱进行的道德控制的胜利。

人物的性格，使他们不是纯粹的木偶。性格、类型、血与火的生命，这样的生命在舞台上匆匆而过，经常伴随着狂风与火花，但是他们却不是俄狄浦斯和普罗米修斯，俄瑞斯忒斯和安提戈涅这样意义上的英雄。神不再居住在人们中间。生活就是一个梦，而人，就是梦中的幽灵。

《魔鬼的奴隶》中的中心主人公莉萨尔妲就是伊莎贝尔女王时期戏剧中常见的那些女性形象之一（这些形象在我们的传统戏剧中属于例外），萨德①后来又重新发现了她，并在作品中把她描写到令人难以忍受的极端。她拥有美丽而可怕的天赋，这种天赋就像一场灾难，而火焰就是其中的主角：她构思了弑父杀姐的计划。而一旦面对她的牺牲品的时候，她的优雅——这种神秘的优雅，其他人苦苦追寻却一无所得——出现了，拦下了她即将行凶之手。如果将这个情节和《真遗憾，她是一个娼妓》中乱伦的兄妹的态度做比较，可以以之为标准衡量区分西班牙戏剧和英语戏剧的标准。米拉·德·阿梅斯瓜用莉萨尔妲来证明他的观点，他笔下的女主人公的激情在神学中得到了共鸣。琼·福特②的主人公们存在于他所侵入的一个现实，他的戏剧结尾时的杀戮仿佛火山爆发时最后的爆炸。与米拉·德·阿梅斯瓜相反，这个英国诗人认为激情是神圣的。能最好地反映出这种作为神赐力量的神圣之处的，莫过于乔万尼面对他的忏悔牧师和精神之父时所说的话：

> 从一个人到另一个人，
> 属于兄弟姐妹的一个暴怒的声音，
> 一种习惯的方式，
> 会成为我永恒幸福与我之间的障碍吗？
> 我们拥有一个父亲，一个子宫——
> 我欢乐的祸首！——赐予我们生命和生活，
> 难道我们就不彼此紧密相连？

---

① 萨德（1740年—1814年）：法国色情文学作家，被认为是“被诅咒的作家”（厄运作家）的先驱。代表作有《美德的厄运》。

② 琼·福特（1586年—1639年）：英国剧作家，是伊丽莎白时期戏剧的杰出代表，作品有《破碎的心》《真遗憾，她是一个娼妓》。

天性、血脉和理性，什么让我们联系更紧？
何止如此！如果有宗教的话，
我们难道不是一体吗？
同一灵魂，同一肉体，同一种爱，同一颗心，一切都是同一！

在西班牙戏剧中由上帝和自由意愿占据，在希腊戏剧中由自由与命运占据的位置，在英语戏剧中则由人类天性来代替。但是，天性的神圣不是来源于上帝，也不是来源于宇宙的合法性，而是来源于一种反抗古老权力的力量。帖木儿[①]、麦克白、浮士德以及哈姆雷特都属于亵渎神明的人，激情和欲望就是他们的法律。这样的法律是可怕的，因为它由一种抛弃了上帝的天性所决定，这种天性已经被神圣化，推崇的也只是它自身而已。伊莎贝尔女王时期的人们刚刚才认清楚人的本性。而激情的狂潮把上帝也拉下了舞台。和古代人认为的命运、西班牙人认为的上帝一样，天性也是一个模糊的神明：

哦，天性！在如此美好肉体的人间天堂里
你也挫败了朋友的精神
那在地狱里你又会做些什么呢？

马尔菲公爵夫人和老迈的雷阿尔能够重复年轻朱莉叶的抱怨，但是安提戈涅和阿伽门农就不可以。人以及他天性的模糊性和古代神明的模棱两可是不一样的。捉弄塞西斯蒙多和俄狄浦斯的不是哪个男人或者女人，而是那些神。因此他们的抱怨就有了一种非同一般的反响。从孤独这个词最本质的意义上说，莎士比亚和韦伯斯特[②]笔下的英雄是孤独的，因为他们的叫喊都消失在空气中：神与命运不再住在他们的天堂里。神消失以后，宇宙也失去了和谐，厄运也就降临了。希腊人认为的需要和西班牙人所认为的神的恩典同样是神秘不可捉摸

① 帖木儿（1336年—1405年）：信仰伊斯兰教的突厥征服者，以其野蛮征服了从印度、俄罗斯到地中海的辽阔地区及其王朝的文化成就而载入史册。
② 韦伯斯特（1580年—1624年）：他的作品《白魔》和《马尔菲公爵夫人》是十七世纪除莎翁作品之外英国最重要的悲剧。

的，但是他们都有其内在的逻辑。一人的行为旦失去了古老的神圣联系，就会变成一连串毫无意义而且也没有内在联系的事件。于是人也就成了厄运的玩物。罗密欧和朱莉叶的确是家族仇恨的牺牲品，这个戏剧也可以解释为宗族争斗的结果。但是，不干预这些只有偶然才可能聚集在一起的情况，也许仍然存在可以把他们解救出来的办法。在莎士比亚的世界里，偶然取代了必然。同时，无辜与过错都变成了没有意义的词语。辨证的平衡被打破，悲剧的张力也就减弱了。尽管其中充斥着毁灭的激情，他们的叫喊震撼大地，伊莎贝尔女王时期戏剧中的人物仍旧不可能成为英雄。在所有这些人身上都有一种天真。天真和野蛮。粗暴或甜美，纯洁或不忠，勇敢或怯懦，组成了一堆骨头、血肉和神经，在一个瞬间填饱神化了的自然的胃口。酒足饭饱之后，这只老虎退出了舞台，留给给戏剧的是尸横遍野：人类。所有这些牺牲又有什么意义呢？生命只不过是傻瓜讲述的一个故事罢了。

当安提戈涅被放出来，任由她在两条法规中选择的时候，她选择了怜悯：她触犯了城市的法律，却重建了神所建立的平衡。为了实现正义，让因为克吕泰涅斯特拉[①]的罪行而停滞不前的世界重新运转，俄瑞斯忒斯在弑母罪行的面前也没有退缩。宇宙和谐在人类的自由中得到了实现。自由是生命的基础。如果人类放弃了自由，一切就陷入混乱，生命也就不复存在。在莎士比亚的世界里，我们经常会看到混乱。物质和生命之间的界限消失了，罪行可以是美德，纯真也可以是过错。合法性的丧失使整个世界动荡不安。现实就是一个梦，一个恶梦。我们又一次在幽灵中间游走。

西班牙戏剧从西班牙史诗传统和神学中汲取营养。英语戏剧也依靠着国家历史，莎士比亚第三部分作品就是根据历史剧创作产生的。此外，庞德[②]也指出，对于莎士比亚和他同时代的人来说，欧洲还是一个整体，所以他们拥有一份共同的财富，于是就产生了意大利、丹

---

① 克吕泰涅斯特拉：阿伽门农的妻子，俄瑞斯忒斯、伊菲革涅亚和厄勒克特拉的母亲。由于对丈夫拿女儿伊菲革涅亚献祭感到不满，伙同情夫埃癸斯托斯杀死了从特洛伊归来的阿伽门农。后来她和情夫都被俄瑞斯忒斯杀死以报其父之仇。

② 庞德（1885 年—1972 年）：美国诗人、评论家，常因其对英语文学的深刻影响而被称为“诗宗”。

麦或者西班牙主题以及作品。[①] 伊莎贝尔时期诗人的世界观深刻地反映出欧洲文艺复兴思想和英国戏剧之间继承关系。马洛[②]、莎士比亚、福特、韦伯斯特或者琼森的思想的实质其实就是对蒙田[③]和马奇阿韦罗[④]思想的自由阐释。麦克白或是浮士德的个人主义其实是那个时代状况的反映，但是在这些状况中能够发现那个时代的思想。“几乎没有必要去强调，”艾略特说，“在那样一个时代，塞尼加[⑤]主义的骄傲、马奇阿韦罗的犬儒主义和蒙田的怀疑主义如此容易就融合在了伊莎贝尔时期的个人主义中。”荷马神学和哲学之于希腊悲剧作家，新经院哲学之于西班牙作家，就相当于蒙田思想之于伊莎贝尔时代的作家。欧洲给了英语作家一种哲学思想，但是在作为理解世界和人的方式时，它也并非教条。这个哲学是流动的，可以改变，能够修正，还可以接受从所未有的解决方式，因此和希腊人面对神话时的态度也不乏相似之处。

法国戏剧没有改变民族史诗材料的内容，也没有将之变成神学或者是哲学，并让它在戏剧实践中去经受检验。法国戏剧没有检验法国社会赖以建立的基础，也没有以维护或者是批评法国赖以生存的原则这样的姿态去回溯自己的史诗根源。高乃依[⑥]和莫里哀[⑦]在面对西班牙或者是意大利作品和主题时，和英国作家没有什么两样儿，只不过是用希腊拉丁形象来代替了最自由和短暂的欧洲传统。整体欧洲的这样一个形象被一个完美而抽象的希腊形象所代替。所以，这其实是一

---

① 作者注：欧洲文学是一个整体，组成这个整体的不同国家的文学只是在这个整体中才可以被完全理解。西方诗歌作为“意义整体”的概念请参阅埃尔内斯特·罗伯特·科提斯的《欧洲文学和拉丁中世纪》，经济文化基金会，1955 年。

② 马洛（1564 年—1593 年）：英国伊丽莎白时期诗人和英国戏剧中莎士比亚戏剧的最重要的先驱，尤以在戏剧中确立无韵诗体形式而著称。作品有《帖木儿大帝》、《浮士德博士的悲剧》。

③ 蒙田（1533 年—1592 年）：在他的《随笔集》中他勾勒了人们所曾勾画过的最动人、最亲切的自我画像之一。他关心自己所处时代的事务和斗争，选定自己为写作的题目，以便在意识形态斗争和分裂时期，当真理的一切可能看来是虚幻的、靠不住的时候，达到有关人和人类情况的某种可能的真理。

④ 马奇阿韦罗（1469 年—1527 年）：意大利政治家、作家和哲学家。

⑤ 塞尼加（公元前 4 年？—公元 65 年），罗马政治家、哲学家及悲剧作家。

⑥ 高乃依（1625 年—1709 年）：法国戏剧家。其作品有助于法国古典戏剧特色的形成。他对戏剧时间的安排有独到之处，并具有创造戏剧效果的能力。

⑦ 莫里哀（1622 年—1673 年）：被伏尔泰成为“描绘法兰西的画家”。蒙田对其有着深刻的影响，使他在区别人的部分和整体时具有深入的洞察力。他的喜剧包含在心理之内和心理范围之外的行动，理智与实际很少相互吻合。

种外在的古典主义：法国戏剧没有重复希腊悲剧的演化过程——重新创造一个史诗英雄形象，并对民族的神学进行自由思考——而是将希腊视为美学的典范。拉辛[①]悲剧中的规则事实上就是美学规则：戏剧就是一个想象的空间，人物在这个空间里随着既定的节奏运动。他的作品呈现给我们的人性很单一：没有比他的人物更有人性，但同时也没有比他的人物更缺乏人性的人物了。拉辛作品中的人都接受了外科手术，如果说这手术让他变得更单纯更抽象——这样一来，我们都可以在他身上找到自己了——的话，手术也减少了那种让他摆脱自己的个性，与外部世界产生联系的神秘空间。

拉辛的戏剧——在这一点上倒是与英国戏剧近似——是人物性格和情境的戏剧。情境——或者说是人物在其中活动的复杂的环境与关系网——代替了上帝和需要。人物性格、面对具体情境的个人反应，占据了自由的位置。从这个意义来说，莎士比亚和拉辛绝对是很现代的。莎士比亚笔下的世界是一个充满反抗激情的世界。这种反抗赐予了他一种魔鬼般的性格，一种神圣的性格。拉辛戏剧中的激情虽然没有非凡的色调，但却是可怕的。他笔下的人物在一个纯净而空洞的环境中活动，从这个环境里消失的不仅是关于宇宙和神明的概念，还有所有的具体特性。它和这个世界或者那个世界的联系也被抹掉了。人类成为了自身激情的牺牲品，但却没有人能告诉我们这激情源自何处。拉辛笔下的主人公被悬在一个抽象的世界里，动物的世界和超自然的世界都无法碰触到他们。他们的心理绝对是人类的心理，由从这里还可以发现他们的非人性特点：人类除了成为人之外，通常还会是其他事物，比如天使、魔鬼、野兽、神明、命运、历史，是一些不纯的事物，陌生的，“别人的”事物。拉辛笔下的情境也是理想化的，从这个意义上来说，一盘棋局就是美好的，不具有任何功利性的，也是充满美学色彩的。环境和人物性格的交错使不幸也挂上了一层美学色彩，它是首先排除了神的不确定性和偶然的任性的一场游戏。混乱

---

① 拉辛（1639—1699）：法国剧作家。悲剧《忒拜依特》和《亚历山大大帝》（1665）使他崭露头角。1667—1677年间代表作有忠于祖国、反抗强暴的悲剧《安德罗玛克》和取材于希腊神话的《淮德拉》等，显示了创作的特点和杰出的技巧。1673年选为法兰西学院院士。之后的代表作是《以斯帖》（1689）、《亚他利雅》（1691）等。他共写了10多部名剧。他与高乃依同属新古典主义悲剧作家。但他更擅长分析人物心理，尤对贵族妇女的分析更为出色。

也被重新清理出去了，但这不是为了鼓吹命运的神圣，而是要把激情分配得更好。拉辛向我们展现了人类透明的形象，但是这种透明却又溶在了那个模糊、黑暗和阴影的入口，透过这个位置，我们可以隐约看见更远处的完整的人。

浪漫主义者试图继续西班牙和英国的传统，但是这一事业注定是要失败的。黑格尔说过，德国的作家写不出浪漫主义戏剧来，因为莎士比亚和西班牙的作家们已经写过了。歌德的伟大神话《浮士德》是西方精神的一次伟大独白，“一切都是镜子”的观点在他的作品中不断得到体现。这位德国诗人穷毕生之力反对主观主义，他对“母亲”——古代神秘的回声——的崇拜其实是对重新获得整个自然界神力的一种尝试。在他之后的诗剧诗人们将主观主义达到了顶点。克莱斯特[①]笔下的人物生活在一个现实已经变得十分残忍的世界中，因为梦和主观意识已经无法进入这个现实了。他们被关在这个世界里，唯一的出口就是死亡。格拉贝[②]则是破坏了那个时候还被视为神圣的社会基础，创造了密谋反对这个世界的英雄。莎士比亚、拉辛和卡尔德隆都没有对这个世界产生过怀疑。而浪漫主义者则反对这个世界，他们的戏剧作品就是一份起诉状。诗人和历史之间的关系发生了根本改变。

事实上，并不是所有现代戏剧都借主观性的名义来认为这个世界是有罪的。小说也是这样。可是，尽管没有认为有罪，小说对这个世界的态度也是否定的，它把世界溶在了镜子的游戏中。抒情诗歌只有在荷尔德林的诗中才成为诗，同样，戏剧也展开来了，变得令人眼花

① 克莱斯特（1777 年—1811 年）：被认为是十九世纪第一个伟大的德国剧作家。法国和德国的现实主义、表现主义、民族主义和存在主义运动的诗人全都把他奉为楷模。他以自己非凡的天赋预见到现代的人生问题和文学问题。

② 格拉贝（1801 年—1836 年）：德国剧作家。他的剧作反映出表现主义和电影技术的前兆。主要作品有《拿破仑或百日》，《玩笑、讽刺、嘲弄和更深刻的意义》。

缭乱。尽管这样的反映游戏在斯特林堡[①]、辛格[②]和皮兰德娄[③]那里达到了顶峰，但是起源还是在文艺复兴时期：塞万提斯在小说中写小说，莎士比亚在戏剧中评论戏剧，委拉斯开兹[④]在画中绘画。艺术家靠近自己的作品，在作品中他看到的只是自己的面孔，而这张面孔正惊讶地欣赏着他自己。现代的英雄们就像他们所赖以生存的现实一样模糊不清。皮兰德娄把这个运动发挥到了极至，这大概是因为这位诗剧诗人在反映人的“非现实性”方面走得太远了的原因吧。对于过去的人来说，这个世界是在坚固的柱子上静止不动的，没有人怀疑过那些表象，因为没有人对现实产生过怀疑。现在出现了幽默，它分离了种种表象，把真的变成了假的，假的变成了真的。“现实主义”艺术，尤其是小说，对所谓的真实的现实产生怀疑。过去的诗歌推崇英雄，称他们为普罗米修斯或塞西斯蒙多，安德洛玛刻[⑤]或罗密欧。现代小说则把他们拿来仔细检查，对他们进行否定，直至对他们产生怜悯之情。

王新萍　译

---

① 斯特林堡（1849 年—1912 年）：瑞典剧作家、长篇小说家和短篇小说家。他将心理状态和自然主义结合进一种新式的欧洲戏剧之中，这种戏剧后来发展成表现主义戏剧。主要作品有《父亲》、《鬼魂奏鸣曲》。

② 辛格（1871 年—1909 年）：爱尔兰文学复兴运动的领导人，一位极有才能的诗剧家。以高超的写作技巧描绘了阿兰群岛上的原始生活和爱尔兰的西部海岸。

③ 皮兰德娄（1867 年—1936 年）：意大利戏剧家、小说家。1934 年诺贝尔文学奖获得者。在《六个寻找作者的剧中人》中发明“戏中戏”而成为现代戏剧的重要革新者。

④ 委拉斯开兹（1599 年—1660 年）：十七世纪西班牙最重要的画家。他所接受的自然主义风格为他在描绘人物和静物时表现的敏锐观察力提供了一种语言。对十六世纪威尼斯绘画的研究使他从一个忠于形似与性格描绘的大师发展成那个时代独一无二的视觉印象杰作的创造者。通过丰富多变的用笔和微妙和谐的色彩，他达到了轮廓、质感、空间、光线和气氛的完美统一，使他成为十九世纪法国印象主义的主要先驱。

⑤ 安德洛玛刻：《伊利亚特》中底比斯国王厄厄提翁的女儿，赫克托耳的妻子，阿斯提阿那克斯的母亲。特洛伊之战后，被俘虏到希腊。欧里庇得斯和拉辛都曾创作过关于她的悲剧作品。

小说的模糊性

人们经常说，现代社会——我们已经看着它走向尽头——的显著特点就在于将世界建立在人的基础上。意识是整个世界这个庞大工厂的地基。诚然，并非所有现代哲学都同意这一观点。但是，即使在那些显得与这种潮流相隔最远的流派中，意识最终也占了统治地位并在历史中处于最高地位。尽管马克思没有将世界建立在意识的基础上，但他在历史的进程中确定出一段相当长的时期，并认为在这段时期的尽头，没有理智的人类将最终成为自身的主人，也就是说，成为自己意识的主人。到那时意识将不再被生产的规则所决定，并将实现恩格斯所说的著名的“对自由的需要”的飞跃。一旦人类成为主宰，而不再是历史关系的牺牲品，社会存在就将由意识决定，而不是像现在这样恰恰相反。

另外一方面，令人奇怪的是，那些最客观、最严谨的科学却在这一精神信念下毫无障碍地得到了发展。然而，如果我们进一步看到，现代科学的概念并不同于古希腊的科学概念，它不是对自然界的一种朴素的看法——或者说对我们所看到的自然世界的看法——，也不仅仅是创造出一些客观条件来证实一些特定的现象，那么我们就不会再感到奇怪了。对古希腊人来说，自然首先是一个可见的现实：即眼睛可以看到的一切；而对于我们来说，自然就是一种刺激与反应的联系，一个不可见的相互联系的网络。现代科学只选取现实的一部分并对其单独考察，只有在创造出对观察有利的条件的时候才作出经验总结。从某种角度而言，科学是在创造出现实并对其进行研究。马克思为人类指出的在历史迷宫的尽头的终极任务——即意识的自主性以及创造存在并改变存在的造物主式的可能性——已经被现代人类在这个世界上的某些地方实现了。对于现代科学思想而言，客观现实也是意识的一个表象，是它结出的果实中最完美的一个。

既然我们要求意识成为世界的基础，或者说，既然我们认定，如果我们不在意识中事先把外在的现实总结为数据资料的话，我们就不

能对这些外在的现实进行研究，最后，或者说，既然我们把历史当作意识从那些决定意识、使人失去理智的一切中不断地解放出来的过程，那么，现代人类在面对宇宙和面对自身时所处的地位从本质上讲就不同于以往人们所设想的那样了。哥白尼革命性地证实了人类并不是宇宙的中心，也不是创造世界的主宰。人类是孤独的，无能为力的，只有能力修葺自己陆地上的的居所。正如人们所共知的，这种观点产生的第一个后果就是那些曾经作为生命的理由和历史的基础的观念的消失。我这里所指的是那个复杂的信仰体系，简而言之，就是一般所说的神圣的、神灵的和先验的体系。这一变化不仅发生在观念领域——如果可以谈论精华的或纯的观念的话——，还发生在精神信念中不是很具体明确、但积极得多的领域。这是一次历史性的变革，也是一次革命性的变革，因为它是以一种世界价值观代替另一种世界价值观。那么，一切的革命都希望以一定的和不可改变的原则来建立一种新的秩序，这些原则将代替过去神的位置。一切革命，既是亵渎的过程，同时又是神圣化的过程。

说革命运动是一场亵渎，是因为它把旧的偶像都踩在脚下；在这种亵渎的同时还总有一种一直被认为是不敬的行为：革命把亵渎神明这件事奉若神明。那些伟大的改革家一直被认为是亵渎神明的人，因为他们确实对那些神圣的神秘事物不敬，并剥掉这些神秘事物的外衣，昭示天下，说它们是谎言或者是不完整的事实。同时把一些一直被认为是无知而不敬的东西神圣化。佛把《奥义书》中的玄学看作虚幻："我"是不存在的，"阿德曼"① 是一场映象的欺骗性的游戏；基督颠覆了犹太教，给全人类以救赎；老子对那些儒家道德不屑一顾，并认为那都是罪孽，而对于其对手认为是罪孽的东西却推崇备至。一切革命都是将亵渎神明这件事本身奉若神明，这也成为了一条新的神圣的原则。

现代革命有一种特点，使它在整个历史中具有唯一性：那就是在把作为它基础的原则神圣化时显得无能为力。事实上，从文艺复兴开始——特别是从取得了现代性的胜利的法国革命开始——曾出现过一

---

① 在印度宗教中，指灵魂、本质、自我、个体本质，从绝对意义上讲，指"至高无上的本质"。

些世俗的神话和宗教，但历史的活跃的空气刚一接触它们，就土崩瓦解了。似乎没必要再去提人性的或科学的宗教所遭遇的失败了。正如在亵渎神明之后并没有出现对新的原则的尊奉，在意识中也产生了一个空白。这个空白被称作世俗精神，或称中立性。于是，“在诸神死去的地方，幽灵诞生了”。我们的幽灵是抽象而严酷的。祖国不再是一个整体、一块完整的土地，不再是一个具体的、可以感觉得到的东西，而变成了一个所有的人类价值观都为它而牺牲的概念：民族。继古代的君主——无论暴虐或仁厚，都能够被刺杀——之后，出现了国家，它像一个概念那样不朽，像一部机器那样高效，客观而没有个性，对于它来说，恳求与反抗都不再有价值，因为没有什么能引起它的同情，也没有什么能将它消灭。与此同时，人们开始技术崇拜，代替了对古代的巫术信仰的崇拜。但是巫术是建立在一个双重原则上的：宇宙是一个运动的整体，由一定的节奏支配着；而人类与这一整体之间有着生动的关系。万物变化是因为万物相通。变化是这一广阔的生命体系的表现形式，在它当中，人是范畴之一。如果我们知道开启类推之门的咒语的话，我们就什么都能改变，无论是石头还是星体。懂巫术的人时常与宇宙相通，构成了这一整体的一部分，在这一整体中，他有自己的位置，能起到作用。现代人使用技术，正如他们的祖先使用巫术，只不过技术没有为他们开启某一扇大门，相反，却把他们关在了一切可能与自然界及此类事物取得联系的大门之外：自然界变成了一个由偶然关系组成的复杂的系统，在它当中，性质消失了，转变成了纯的量质，自然的同类事物不再是人，而成了物品和工具。人与自然、与他人的关系和与汽车、电话或者打字机的关系并没有本质上的区别。总之，粗俗的轻信——从政治仪式中可以看出来——是实证精神的另一面。谁都没有信仰，但谁都有幻想。不过幻想会幻灭，到时只留下空虚：即虚无主义和粗俗。世俗的或资产阶级的精神的历史，引用巴尔扎克的系列作品名称，可以叫做“幻灭”。

资产阶级革命主张人权，但同时却打着私有制和贸易自由的旗号践踏人权；它宣布自由神圣，却又将它与金钱联系在一起；它肯定人民当家，人人平等，但同时又霸占整个世界，奴役那些没落的帝国，在亚洲、非洲和美洲建立起了恐怖的殖民地制度。资产阶级理想的最终命运是无一例外的。帝国和教会从老的革命者和他们的后代中募集

官员。这样，真正的问题不在于原则性的大幅度减弱，也不在于没收他人财产而转为某一阶级或某一集团私用，而在于这些原则的性质本身。如果人类从本质上讲是变化的，永远不能把握住自身，直到死才停止自身的转变，那么世界的基础怎么可能是人类呢？矛盾包含着批判精神以及因此而来的一切现代革命运动，它是如何产生并流传开来的呢？也许，只有一种革命，它建立在一切革命的最初的原则之上，那就是变化。只有一种可能恢复自身的、为了进行“革命之革命”的运动能够阻止朝向专制的恐怖和资产阶级的欺骗的可怕的堕落。这样，一场革命就可能使得从批判精神到教会正统的转变、从革命的瞬间变到神圣的日子的转变、以及从凯撒时期的统治者和死去的英雄到神圣的木乃伊的转变成为可能。但是，那场革命可能会不断地自我毁灭，甚至走向极端，变成了对推动着它发展的原则本身的否定。最终的结果可能就是虚无主义。那么，当把人类神圣化为社会基础的可能性越大，现代革命与过去的革命的区别就越不仅仅是最初理想的变质，也不仅仅是在压迫下自由原则的堕落。这种神圣化的不可能性取决于为推翻旧势力而使用的工具的性质本身：即批判的精神和理性的质疑。

理性的批判无论对个人还是对社会来说一直都是用来解放的工具。佛以批判传统的身份出现，要求他的听众先审视他的言论然后再接受。不过佛没有试图去解释什么是世界的基础——至少在其最初没有——，而是给了我们一条逃避的路。从这里乔达摩给出了对一些问题的暗示：“宗教的生命不取决于那些关于宇宙永恒性或其非永恒性的教义……不管我们对这些事情的看法如何，事实是，我们出生，死亡，衰老，经受着苦难、不幸和绝望。”该教义追求痛苦与不幸的消亡。其批判具有一种必要的作用：给人类以启迪，使其摆脱对于自我和欲求的幻想。相反，现代思想从批判的理性中找到了自己的基础。它用理性的建立来与宗教的建立相对立；它的天国不存在于现世之外，不在来世，也不在那否定时间过程的神启的瞬间，而是就在现世中，在历史的绵延中：即社会乌托邦。如果说神话发生在历史之外，那么乌托邦就是一种会在特定的时间在我们身上实现的承诺：这特定的时间就是未来。但是，乌托邦作为理性精神的产儿，是受制于理性的批判的。一个自我定义为理性的社会——或倾向于理性的社会——

应该是批判的，不稳定的，因为理性面对一切都是批判和审视的。所以，原则与现实的区别——它存在于一切社会——就在我们面前变成了一种真实的、不可逾越的矛盾。自由国家建立在审视的自由和批判精神的实践上；否定这些原则就是否定历史的合法性及其存在本身。除了这些原则，其他什么也不能作出解释。同时，事实上，每次这种批判的精神使社会秩序混乱的时候，国家和统治阶级都会毫不犹豫地动用武力。因此，那些原则改变了意义，变得模棱两可：镇压是打着批判自由的旗号的。在古代社会，权力的实施不包含任何虚伪的东西，因为关于它的基础从未有过争议；相反，现代权力的基础恰恰就在于有可能对它进行争议。具有资产阶级意识特点的虚伪和不合法性的观念的起源就是这样。资产阶级用来统治社会的名号就不甚明确；它是像变戏法一样眼花缭乱地变出来的。曾帮助它推翻君主和贵族的批判现在它用来稳固它的地位。它是一个篡位者。现代社会就象一个永远也不会愈合的、不为人见的创口，它有着一个否定着它自己的原则，并且，如果不背叛它自己，不自我毁灭的话，就不能背叛这一原则。批判对于它既是养分，又是毒药。

在我们对这一研究的第三部分开始探讨的时候曾指出，诗歌最直接的作用，也可以称作其历史作用，在于将一种个人的或者集体的瞬间神圣化或者转化为典型。从这层意义上讲，诗的语言缔造了民族。如果没有史诗就没有可能的社会，因为如果社会中没有英雄来找到自己的地位，就不存在社会。雅各布·布克哈特是最早提出现代社会的史诗就是小说的人之一。但是他在作出这一论断之后便止步不前，没有进入到把一个模糊的门类定论为叙事诗的矛盾中，在这一体裁中包含了从忏悔书和自传到哲理散文的各个种类。

首先，小说独有的特点来自于它的语言。它是散文吗？如果考虑到史诗，那么很明显，它是散文。只要拿它和散文中的经典种类来比较——杂文、演说、论文、书柬或者故事——，就会知道它与它们不遵循同样的规则。在讨论诗歌与散文的章节中我们注意到，散文家在抗拒着节奏的诱惑。其作品的创作过程就是一场与语言的节奏感特点不断对抗的战斗。哲学家使其思想符合理性；历史学家以同样严谨的态度讲述事实。小说家不是在论证什么也不是在讲述什么：他们是在重塑一个世界。尽管他们喜欢讲故事——在这层意义上他们与历史学

家相似——，但是他们并不喜欢讲述已经发生的事情，而是喜欢再现一个或一系列瞬间，喜欢重新创造一个世界。所以他们借助了语言节奏的力量以及形象转化的功能。其整个作品就是一个形象。这样，一方面，他们在想象并创造诗意；而另一方面，在描述地点，事件和灵魂。小说与诗歌和故事联系在一起，与形象和地理学联系在一起，也与神话和心理学联系在一起。小说既有节奏感又是自省的过程，既是批判又塑造形象，所以它是模糊的。这种本质上的杂揉性源自于它在散文与诗歌之间、观念与神话之间不断的摇摆。它具有模糊性与杂揉性是因为它是一个社会的史诗性的体裁，这个社会是建立在分析与理性，也就是散文的基础上的。

史诗中的英雄是一种典型，一种榜样。作为典型，阿基里斯和齐格弗里德是坚不可摧的；而作为人，就要受制于凡人的命运；在英雄的身体上或者灵魂中一直有一道秘密的伤口，从那里，死亡和失败悄然侵入。阿基里斯的脚踝是他的致命性的象征，也是他人性的象征。当他不幸受伤落马后，又恢复了他的神性：英雄行为即为神性的恢复。在英雄身上有两个相互斗争的世界，即超自然的世界和人的世界，但这一斗争并不意味着模糊性。这是两个相互争论着一个灵魂的原则，最终一方将战胜另一方。而在小说中却没有任何类似的东西。《堂吉诃德》中的理性与疯狂，《拉提良克》中的虚荣与爱情，《贝尼克纳》中的贪婪与慷慨交织在一起，表现得浑然一体。我们永远都不会知道对于《天鹅》而言，妒忌止于何处，而爱情又始于何处。所以这些人物没有一个能够像阿基里斯、熙德和罗兰那样真正成为典型。这种史诗中的英雄是理性地思考和怀疑的，这种史诗中的英雄是多疑的，我们没有想过他们到底是疯狂的还是理智的，是神圣的还是邪恶的。他们中很多人是喜欢怀疑的，其他的人又具有非常坚定的叛逆性和反社会性，他们都或公开或秘密地与其所处的世界斗争着。这就是一个与自身斗争着的社会的史诗。

无论是阿基里斯还是熙德都没有怀疑过他们的世界中的观念、信仰和机构。史诗中的英雄们深深植根于他们的世界，因此他们与社会的关系就好像植物与土地的关系那样自然而紧密。阿周那不把宇宙秩序和社会等级置于理性之布上，罗兰对其君主忠心耿耿。史诗中的英雄从不叛逆，其英雄行为一般来说是要重建由于神话的缺失而被践踏

的先人的秩序。这正是奥德赛回归故里，或者在悲剧中，奥莱斯特斯复仇的意义所在。正义是自然秩序的同义词，相反，小说中英雄对于其自身提出的疑问也是对于支撑着他的现实提出的疑问。堂吉诃德和桑丘看到的到底是风车还是巨人呢？这两种可能都不是真的，塞万提斯似乎在对我们说：既是巨人又是风车。小说的现实主义是对现实的一种批判，甚至是一种怀疑，怀疑现实像堂吉珂德的梦和幻想一样不真实。难道奥德特是同性恋者，希贝尔塔说出了真相，马蒂尔德爱着于连·索勒尔，斯梅尔迪亚科夫杀死了老卡拉马佐夫？现实在哪里？所有这些小说家都有着哪一种的奇特的现实主义？这些英雄周围的世界像他们本身一样模糊不清。

从史诗的观念到小说的观念的过渡在阿里奥斯托和塞万提斯身上体现得很清楚。奥兰多不只是史诗的一个不合适的企图：也是对骑士理想的一种嘲讽。对诗节的修改，对形象的润色以及不同寻常的创作都加重了这种怪诞的语气。阿里奥斯托的理想主义是一种非现实主义。真正的史诗是现实主义的：尽管阿基里斯在和神交谈，奥德赛下了地狱，但没有人怀疑其真实性。这种现实是神话的东西和人的东西混合而成的，因此从日常平凡之物到神奇之物的转变就不易察觉了：没有什么比狄俄墨得斯在战斗中打伤阿弗洛狄忒更自然的了。而在阿里奥斯托那里一切都是不真实的。由于感情和事实是崇高的，其非现实性本身就使他们变得怪诞了。这种崇高和怪诞近似于幽默，但还不是幽默。荷马和维吉尔都不了解它；阿里奥斯托似乎预料到它的出现，但是只有到了塞万提斯的时候它才诞生出来。从幽默作品的角度讲，塞万提斯是现代社会的荷马。对黑格尔而言，讽刺在于将主观性插入客观性之中；还可以加上一句话，即这种主观性是批判的。这样的话，塞万提斯笔下行为最异常的人物对其处境却有着一定的认识；这种认识是批判性的。在它面前，现实是摇摆的，尽管完全没有让步：风车在一瞬间是巨人，而之后，冷静的看，还是风车。幽默把它碰到的东西都变得模糊了：这是对现实及其价值的一种含蓄的看法，一种暂时中止而带来的运气，使得这些价值在是与不是间摇摆。阿里奥斯托的世界的不真实是肆无忌惮的，他笔下的人物也一样。在塞万提斯的作品中现实与幻想、疯癫与正常是不断相互联系着的。卡斯蒂利亚的现实，以其独有的存在，使堂吉诃德成为了一个荒唐可笑的

人，一个不真实的人物；但是桑丘又怀疑起来，不知道阿勒东萨到底是杜尔西内亚还是他所认识的农妇，而克拉维莱尼奥到底是一匹骏马还是一块木头。卡斯蒂利亚的现实现在还是摇摆不定的，好像不存在一样。堂吉诃德和他的世界之间的不和谐不是靠双方中一方的胜利，而是靠双方的融合来调和的，正如传统的史诗中所发生的那样。这种融合即为幽默，即为讽刺。讽刺与幽默是现代精神的伟大创造。它们就相当于悲剧冲突，因此我们的伟大的小说不愿接近古希腊戏剧。讽刺的融合是一种暂时的综合，它使得不可能出现任何真正的结局。小说中的冲突不会产生悲剧艺术。

作为建立在批判基础上的一个社会的史诗，小说就是对这一社会的含蓄的看法。首先，正如我们所看到的，小说是就现实的实质提出的问题。这一问题——它是没有可能的答案的，因为它在被提出的同时就包含了一切答案——是一种酸性物质，可以腐蚀一切社会秩序。尽管在塞万提斯的小说中封建社会的状况给人感觉并不是很好，但那个时代也不值得我们宽恕。在《红与黑》中，有一种很明显的对于英雄时代的怀念，以这种怀念的名义，于连·索勒尔谴责环绕在他周围的现实；而马蒂尔德的形象不也是对过去的一种谴责吗？小说世界与古代诗歌世界的对立在巴尔扎克的作品中表现得更加清楚明确。其作品是对《神曲》的一种反驳。像《神曲》一样，《人间喜剧》也有自己的地狱，自己的天堂，自己的炼狱，甚至自己的净界。但是但丁的诗是一曲颂歌，它是如此结束的：作为对创造的颂扬。很难讲出一些和巴尔扎克的作品类似的东西。描写，分析，一个处于上升阶段的阶级的历史，讲述他们的罪行，他们的激情，以及他们不为人知的自我牺牲，《人间喜剧》兼有百科全书和史诗的特点，兼有神话创作和病理学的特点，也兼有编年史和历史散文的特点，它将艺术灵感和科学研究、将乌托邦和批判嫁接在了一起。它是一部神话历史，是一部选取了历史的形式而变得具体化的神话，最后在一场审判中结束。这是“最后的审判”，在它当中，社会批判着自身及其原则。一个世纪之后，在另一部小说的最后几页，当小说的叙述者在凯尔曼德王子家中参加一个会议时，普鲁斯特采取了同样的态度，对他一直试图回忆和讲述的社会重新进行了谴责。小说是一种与自身对立的史诗，它否定了一种三重性的形式：作为被散文磨灭的诗歌语言；作为英雄和世界

的创造——这二者被幽默和分析变得模糊不清了；作为颂歌，歌词要推崇和颂扬的东西变成了分析的对象，最后变成了谴责，不可反驳。

没有什么比法国成为小说选择的地方更自然的事了。法语是现存语言中最具分析性的语言，现代精神在这个国家比在其他国家要体现得更准确更清楚。在欧洲其他国家，历史似乎是跳跃地、时断时续地发展的；而在法国，至少从十七世纪到二十世纪初叶，一切似乎都是按她的时间进行的：学院编写了百科全书，从百科全书到革命，从革命到帝国，就这样接替发展着。西班牙，意大利，德国和英国都没有一个如此流畅和连续的历史。另外，这一印象无疑是虚幻的，是依赖于我们这个时代独特的历史透视法的。但是，如果说在法国历史中看现代西方社会进化的模式是虚幻的，那么认为法国小说体裁是真正的典型则不是虚幻的了。诚然，我们怎么能忘记塞万提斯、贝雷兹·加尔多斯、狄更斯、梅尔维尔、托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基呢？但是任何其他国家、其他语言中伟大的小说家都没有像从拉克洛到普鲁斯特那样承接得如此紧密。法国社会在他们的作品中可见一斑，它有时被神化，有时又被审视。它被歌颂，但也被判断，被谴责。

现代社会的危机——是我们这个世界的原则的危机——已经在向诗歌回归的小说中表现了出来。由塞万提斯发起的运动现在又在乔伊斯、普鲁斯特和卡夫卡那里被重复着，尽管是在相反的意义上。塞万提斯将小说从揶揄嘲弄的史诗性诗歌中分离出来；他的世界是模糊的，好像黎明时的感觉，在这里，他让我们看到了现实离奇虚幻的特点。他的散文有时与诗歌相联系，不只是因为他经常喜欢用十一音节诗句和八音节诗句，还因为他经过深思熟虑后会使用一种诗歌的语言。他对诗歌的着迷尤其体现在《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》的语言的洗炼上。他认为这是他作品中最完美的一部，在这部作品中有非常多的真正的诗歌段落。随着分析精神的势力的扩大，小说抛弃了诗歌的语言而更接近散文的语言。但是批判的目的是反驳自身。散文作为散文否定自身。《包法利夫人》的作者也是《萨朗波》和《圣·安东尼的诱惑》的作者。在托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、斯威夫特和亨利·詹姆斯那里我们可以看到，理性的胜利也是它的失败。从世纪初，小说有重新成为诗歌的倾向。不必强调普鲁斯特作品的诗的特

点，他的作品有着缓慢的节奏以及由记忆唤醒的形象，这种记忆的功能一直都与诗歌的启发性类似。也不需要在乔伊斯的体验中停下脚步，他重新将其自主性体现在文字中，目的是打断连贯的思绪。卡夫卡的世界是一部地狱的喜剧，在它里面，“宿命”扮演着与卡尔德隆的戏剧中“天赐”所扮演的同样的角色。我不知道D·H·劳伦斯和福克纳是不是伟大的小说家，但是我敢肯定他们是属于诗人的行列的。这种向诗歌的回归在德国作家那里表现得更为明显，比如恩斯特·荣格尔。在其他作品中节奏的潮水的力量并不是如此坚定，而是恢复了一种英雄的气氛。马尔罗的英雄们在行动中怀疑——但是他们不喜欢怀疑。在《人类的条件》中有一句话，曾使托洛茨基愤怒："马克思主义不是哲学而是目的。"从中我可以看到一种未来戏剧的萌芽，因为它浓缩了现代精神和我们所处的历史间的矛盾。

在现代戏剧中也可以看出同样的倾向。在浪漫主义衰落之后，戏剧就走上了散文的引力轨道，易卜生就代表了这一倾向的一个顶点。但是由于史特林堡，诗歌复归了——而且是以一种可怕的和爆发性的方式。最后一位伟大的批判类型的剧作家是邵，他的后继者辛格、叶芝和艾略特的地位也是很重要的。在他们的作品中，就象在加西亚·洛尔卡的作品中一样，诗的节奏战胜了散文，戏剧又重新成为了诗。总之，这一时期两位处于中心地位的剧作家，保罗·克洛代尔和贝托尔德·布莱希特，尤其是诗人。当提到现代戏剧的时候，人们总是不由自主地同时提到这两个名字，这一直是有一定道理的。他们采取了一切生动的手段：美学，哲学，信仰和个人目标。但是，他们每一个人都以自己的方式对现代世界进行否定；他们两人寻找并在远东的传统中找到了一个符号系统，能帮助他们把我们的戏剧中的中性舞台变成一个具有意义的空间。总之，二人在其最出色的作品中，都实现了观念与行动、人与话语的融合，伟大戏剧的“典型性特点”就在于此。戏剧是用话语对行为的证明，也是用行为对话语的证明；我想说的是：这是语言客观化为行动的过程，同样，也是相反的过程：话语照亮行为，使其光彩照人，让人们思考历史。总之，从现代社会诞生之日起就潜在于散文与诗歌、神圣化与分析、歌颂与批判之间的斗争，随着诗歌的胜利而告终。甚至在布莱希特那里也是如此：著名的“间离理论”不会破坏我们对于发生在舞台上的事情的真实性的看法，

而是请我们一起反对行动。但是诗歌的胜利象征着现代的终结。现代戏剧和小说歌颂的不是一种诞生，而是葬礼：它们的世界和这一世界产生的形式的葬礼。

诗歌是人类本质的反映，是一种具体的历史体验的神圣化。现代小说和戏剧甚至在否定它们的时代的时候，也要依靠它。在否定它的时候，把它神圣化。抒情诗的目的曾经是不同的。在过去的神明死去之后，在同样的客观现实被意识否定之后，诗歌除了它自身已经没有任何可以歌颂的东西了。诗人歌颂着诗歌。但诗歌是一种交流。独白过后只有沉默，或者在所有绝望与极端之间的冒险：诗歌不会在话语中而会在生命中得以具体化。诗歌的语言将不会推崇历史，而将成为历史，成为生命。

黄乐平　译

独特的语言

小说和戏剧形式允许在批评精神和诗歌精神中存在一种妥协。再者，小说也需要这种妥协；它的本质恰在于此。与此相反，律诗歌颂的是大量的无法分析的激情与经历。赞美爱情包含一种挑衅、一种对现代世界的反抗，因为它逃避了分析，成为一种无法归类的特例；由此，私通在现代有了奇特的名声：如果对古人而言这是一种犯罪或是无足轻重的事情，那么在十九世纪就成了一种对社会的挑战、一种反叛以及一种被邪恶的微光神圣化了的行为。（现在我们来看相反的现象；情欲的流行消除了他们毁灭和创造的能力。从罪恶转向无名的消遣……）梦想、流浪、旋律游戏以及幻想也都无可补救地破坏精神功能和扰乱理智。对资产阶级而言，诗歌是一种娱乐——可如果不是有一些怪人的话，谁又会以此为乐呢？——或是一种危险的行为；而诗人，则是对人无害的小丑——尽管昂贵——或是在才能上的疯子和罪犯。灵感是欺骗或是疾病，而且有可能将各种诗歌形象——这种奇怪的混乱依然持续——作为精神疾病的产物来分类。

“可恶的诗人们”并非浪漫主义所创造：它是一个排除异己的社会的产物。诗歌没有启发也没有愉悦资产阶级。因此将诗人流放并使之变为寄生虫或流浪汉。因此历史上也就第一次出现了诗人们不靠他们的工作生存的现象。他们的劳动分文不值，而这“分文不值”正意味着“分文不赚”。诗人必须寻找另一种职业——从外交界到诈骗——或者饿死。这种状况与现代社会的诞生混淆在一起：第一位“疯子”诗人是塔索，而第一位“罪犯”诗人是维永。西班牙黄金世纪中充满了乞丐诗人，而伊莎贝尔时期则满是市井抒情诗。贡戈拉终生乞讨，在赌博中骗人，最终被债主包围；洛佩沦落到拉皮条；在塞万提斯的晚年发生了一件令人痛心的事，其中隐约出现了他家庭里的女人们；米拉·德·麦斯库阿在格拉纳达是受薪牧师，而在马德里却是剧作家，他一直领取工资却从未履行职责；克维多较为走运地投靠了权贵[①]；阿拉尔贡躲避在高官阶层的庇护下……马洛在被指控为无神论和不信教之后，在一次阴谋中被人杀害；桂冠诗人琼森，除了得到一笔钱之外，每年还领一桶酒，但这两样都不够用；多恩改换党派，得以晋升为圣？巴勃罗的教长……在十九世纪诗人的社会状况变得更糟。保护文学艺术家的人们消失了，诗人们的收入减少了，当然也有例外，譬如雨果。诗歌没有标价，其价值不能像绘画一样转换钱财。“豪华印本”与其说是新诗派别精神的表现，不如说是将售价抬高的手段，毕竟印数很少，因为大众是无论如何不会买这些书的。《共产党宣言》指出“资产阶级已经将医生、律师、教士、诗人及学者变成有酬仆人”。这是真实的，只是一个例外：资产阶级对诗人们关上了钱匣。不是奴仆，甚至不是小丑；只能是贱民、幽灵、流浪者。

现代精神和诗歌之间的对立是作为一种共识开始的，如果忽略了这一点，那么以上的描述则不完整。诗歌抱着与哲学思想相同的决心，试图将诗歌语言建立在人类自身基础之上。诗人在他的各种形象中没有看到某种外来功能的展现。与神学作品不同的是，诗歌作品是人类反映自身的写照。由此，现代诗歌也是诗歌理论。哲学将诗歌的

---

① 关于现实主义政治家克维多参见拉伊蒙多的杂文《克维多书信》，发表于《美洲期刊》第一期（墨西哥，1953）。

各种原则拒之门外，而神学也只是对其有部分准许，为了用这些原则支持其行为，诗人变成了批评家。柯勒律治是怀着弄清诗歌到底意味着什么或是说些什么的目的来从事诗歌创作的先驱之一。对这位英国诗人而言，想象力是人类最高才能。这是从康德的思想中受到启发而来，根据海德格尔对《纯理性批判》的解释："超验的想象力"是情感、才智以及理智的根源……想象力解释或表现客体，少了它就没有感觉也没有理智；或者说得更清楚：作为时间性的表现，想象力将客体解释和呈现给情感和才智。没有这一作用——也就是我们说的"想象"——也就不可能有感觉[①]。理性和想象（"超验的"或"基本的"）不是对立的：后者只是前者的基础，它让人们去感知和判断。另外，柯勒律治在对这个词的第二种意思中，将想象力不仅理解成一个认识工具，还看作是在格言和神话里表现认知的能力。在这第二种词义中，想象力让我们知道的并非真的是一种认识：而是最重要的知识，"它是生存的一种方式，或者的确真的是唯一的知识，而其他所有科学只有在作为它的符号时才具有实在意义。"[②] 在本源上同一的想象和理性最终结合成无法言喻的存在，只能通过一种象征性的表演形式展现出来，那就是神话。总而言之，想象首先是一种认识工具，因为它是所有感受的必要条件；另外，想象是借助神话和象征表达最高知识的一种能力。

诗歌与哲学在神话中达到顶峰。诗歌和哲学的经验与宗教混淆；但宗教并非启示，而是一种精神状态，是人和宇宙的实质达到最终一致的状况。上帝是一个纯粹的实体，理性对此无法解释，只能是无法言喻："宗教神界的事实只能以诗歌的形式揭示给我们；不受任何宗派思想支配的诗人永远都应该去承受心灵的一切细微情感……"[③] 宗教是诗歌，撇去任何宗教主义的看法，宗教的事实都是诗歌的事实：象征和神话。柯勒律治舍弃了宗教的组成特性：一种神权的表现，并将此特性归结为对人类通过神话诗歌形式表达的一种绝对事实所产生直觉。另一方面，宗教是人类的诗歌。这样就将诗歌—宗教事实为基础，并使其变成一种故事形式。因为"宗教是人类的诗歌"这句话的

① 马丁·海德格尔：《康德和形而上学问题》，墨西哥，经济文化图书出版社，1954。
② 《方法论》，第十一篇。
③ 《文学传记》。

确想要说明：诗歌通过人物来成为神话或故事的方式就是宗教，对现代所有伟大诗人而言，诗歌和现代性之间的对立根源就存在于这个观点中，诗歌被公认为是批评精神的对立成分，并且是唯一能够替代过去那些不可侵犯的原则的。诗歌被理解为最初的原则。宗教事实在作为一般的历史说明，而不是专横的至高无上和掩盖的伪装时，便以此原则为基础。由此，诗人只能非常注意宗教的理性精神所做出来的评论。但这种批评精神刚被认为是宗教的继承者，就对此进行反对。

毫无疑问，之前的思考过于将问题简化。众所周知，现实比我们的认识更为复杂。然而，最根本的就是从荷尔德林开始的德国浪漫主义以及后来的雨果、波德莱尔、席勒、华兹华斯等所有欧洲诗人的立场。另一方面，有必要重申所有的诗人在某一时间都与批评精神的变革相通。这无法避免，因为诗歌与革命在某方面是一致的。诗人的职责在于成为这场对上帝和主教们说“不”、对人们说“是”的运动之喉舌。新世界的作品将是诗人的语言，展现的是脱离众神和主人、置身于生死之外的一个人。变革的社会与建立在诗人语言基础上的社会是分不开的。因此也就不奇怪法国革命能在所有的精英中激起极大的期望并能获得德国及英国诗人的支持。无疑，希望过后产生的是敌对；但是再后来——革命恐怖和拿破仑专制主义的双重风波被平息或是被辩解——浪漫主义先驱的继承者们重新又将诗歌和革命结合。对席勒而言，现代诗人将占有以前被教士强夺的地位，并重新成为没有君主的社会的发言人。海涅要求将战士之剑立于坟头。所有的人都在批评精神的伟大背叛中看到了一件更具有决定性的重大事件的端倪：一个以诗歌语言为基础的社会即将来临。诺瓦利斯指出”宗教不过是实用的诗歌”，即实体化了的和可经历的诗歌，德国诗人柯勒律治更加大胆地断言：“诗歌是人类的原始宗教”。在教会和国家的原则面前，作为诗人职责的恢复原始语言就等于恢复原始宗教。

威廉·布莱克的态度以最好的方式说明了诗歌的方向及其在我们这个时代一开始时所占据的地位。布莱克无情地攻击和嘲讽启蒙时期的预言家们，尤其是针对伏尔泰学派，不过他也从来停止对官方基督教的冷嘲热讽。诗人的语言是在《圣经》和福音之先的原始语言：“诗歌天才是真正的人类……一切民族的宗教都源自对诗歌天才不同

吸取……犹太教和基督教的《约书》最初都来自诗歌天才……”① 布莱克指的人类和基督与官方宗教中所宣扬的恰好相反。最初的人类天真无知，我们都认为他是亚当。其实基督自己就是亚当，十诫是魔鬼的发明：

耶稣是圣洁的吗？或者说
他给了人们圣洁的训诫吗？
清晨的丝绒鲜红似火，
玛丽被发现在通奸的床上。
……
正义和邪恶不复存在，
西奈半岛的喇叭，停止吼叫吧！

诗人的职责在于恢复被教士的哲学家们领入歧途的原始语言。“监狱用法律的石块筑造；妓院用宗教的方砖铺建。”布莱克歌颂美国革命和法国革命，它们冲破牢笼，将上帝从教会中解放出来。但是预测诗人语言的社会无法同政治乌托邦混合。理性创造了比神学更黑暗的监狱。人类的敌人叫乌列则尔（理性），他是“制度之神”，也是自身的俘虏。真理并非来源于理性，而是来自对诗歌的感受，也就是说来自于想象。认知的本能器官不是感觉和理性；这两者都有限，而且事实上都有违于我们的最终本质，即无穷的愿望：“至少无法满足人类。”人类是想象和愿望：

禁戒将细沙撒遍
温驯的羔羊和火红的毛发，
然而令人满足的愿望
在那里种下生命与美的果实。

人类通过想象满足其无尽的愿望，且自身也变得永无止尽。人就是一种意象，在这种意象中将自己体现出来。爱情的陶醉正是人类在

① 《万教归一》，1778。

此意象中的体现：带有意愿对象的一个人就是带有自我的一个人，因此，人类真正的历史是其各种形象的历史：神话。布莱克在他的预言书中用各种神话形象向我们讲述了人类历史。一段此时此刻正在发现的历史，并将以一个新的耶路撒冷的建立而告终。布莱克的伟大诗篇不过是想象的历史，即从最初的亚当衍生出的各种形象的历史，神话历史：神圣之作：奠基之作。揭示了遥远的过去，那是在各个时代之前的典型时期。奠基之作曾预言在过去、现在和将来都永恒存在的东西。那么这些神圣的诗歌作品向我们预测了什么呢？预测了一个恢复原始本性并且战胜了严厉法规的人即将来临。布莱克笔下的此人摆脱了罪责的束缚，自由飞翔，长着千只眼睛，长发中火光四射，亲吻他所触碰的万物，燃烧他所思索的一切，这已经是意象，这已经是行动。意愿和成就都是如此。基督和亚当言归于好，乌列则尔被解救出来，基督不是“能量的永恒偷窃者”，而是能量本身，他紧张而快速地行动。想象引起意愿，意愿导致行动：“能量，永恒的快乐。”诗人删除了那些圣书中的错误之处，将以往认为罪过之处写成清白无辜，将有限制之处写得无拘无束，将永久铭记之处写成短暂瞬间。人是自由的，意愿和想象是他们的翅膀，天空伸手可触，那是水果、鲜花、云彩、女人、行动。“永恒爱上了时间作品。”布莱克预言的国王是诗歌的国王。诗人重新成为 Vata，他的预言宣告着一个城市的建立，而此城市的第一块基石便是诗歌语言。诗歌社会，即新耶路撒冷，第一次出现了，它脱离了宗教教条和哲学家们的乌托邦。诗歌进入了行为范畴。

德国浪漫主义显示了类似的雄心。在被最初的浪漫主义者视为核心刊物的《雅典娜》杂志中，费德里克？施莱格尔将其纲领定义如下：“浪漫主义诗歌不仅是一种进步主义的普遍哲学。它的目的不仅在于汇集诗歌的所有不同形式以及恢复诗歌、哲学和修辞学之间的联系。它还应当融合诗歌与散文、灵感与批评、自然诗与经过雕琢的诗，应当复苏诗歌并使之社会化，应当使生活和社会诗化，应当使精神诗化，应当用自身的不同实质去填充各种艺术形式并用嘲讽来推动一切。”耶拿派的各种倾向在诺瓦利斯那里得到了最清晰的声音和最直接大胆的思想，这些都与这位伟大诗人的正直可靠联系起来。《赞美诗》中黑暗与死亡之宗教、令人难忘的《残章》——每一个片段都

如一块珍贵的石头，上面记录了宇宙大同的种种迹象以及联系人与宇宙的种种交流——、寻找一个失落的中世纪、重新将诗人看作一个将游侠骑士、恋人和有远见者结合而成的三重形象，以上这一切都组成了一个多面星体，其中一个面就是历史革命计划：创造一个由天主教教义和日耳曼精神结合产生的新欧洲。在著名随笔《欧洲与基督教》——写于“联盟”倒台的 1799 年——中，诺瓦利斯提出恢复中世纪天主教，这尽管由罗马的共性启发而来，但并不是要退回到古罗马时代，而是某种新的东西。诺瓦利斯的共性并非一个空泛的形式；日耳曼精神将成为它的实质内容，因为中世纪就完整无缺地活在日耳曼人民灵魂的最深处。那么除了作为浪漫主义精神的梦想和预言，中世纪是什么呢？浪漫主义精神：诗歌。历史和诗歌相互融合。一个伟大的和平会议将调解自由与罗马教皇、想象与哲学真理之间的关系。诗歌通过出人意料的途径又一次进入历史。

诺瓦利斯的梦想预示着另一些更为猛烈的意识形态，这令人不安。但如果这种不安合理的话，则这些意识形态应当引起我们对另一位正直青年圣茹斯特一些讨论，而这些讨论也是对几何学精神的未来功绩的预言。另一方面，诺瓦利斯的态度反映了个人与历史的双重危机，在这里无法分析。法国大革命用宝剑将最优秀的德国精神逼到了墙角，正如以前对待西班牙精神一般①，这已被人们说得太多了，耶拿派在一时的迷惑和分裂之后背叛了它最初许多思想。一些人投入了“神圣同盟”的怀抱，另一些人选择了一种不那么具有斗志的天主教，而剩下的人则进入了死亡的浪漫主义黑夜。这些波折是对从大恐怖到热月及以波拿巴的冒险为极点的种种革命危机和动乱的一个补充。如果忘却这些历史环境，则无法理解浪漫主义的反应。保卫德国、抵御拿破仑的入侵是为反抗外来压迫而战斗，但也是巩固内部的专制制度。这是对大多数浪漫主义者而言都难于解决的二难推理。正如马克思所说：“反对拿破仑的斗争是伴随着某个反应的一种再生。”作为与 1917 年革命和莫斯科的前进同时代的人，我们能够比任何人更好地理解浪漫主义的戏剧变化。

---

① 没有人能比佩雷斯·加尔多斯在《民族轶事》的前两系列中更好地描述那个时期的模糊不清。加布列尔·阿拉塞利和萨尔瓦多？蒙萨路德仍然在每一个西班牙人和西班牙语美洲人的心里斗争。

诺瓦利斯的思想表现出将诗歌插入历史中心的企图。社会将变成诗歌团体，更确切地说，是变成活生生的诗。人们之间的关系不再是主人和奴仆、东家和佣人，而是变成诗歌社团。诺瓦利斯预见了致力于集体创作诗歌的团体。这个团体首先是对死亡这位伟大母亲的理解，因为只有死亡——它是黑夜、疾病和基督教，但也是爱情的拥抱和“石头变成肉”的盛宴——才能使我们通往健康、生命和太阳。诺瓦利斯所说的团体是对这个星体的两半进行调合。在死亡和爱情的黑夜中基督和狄俄尼索斯是一个人。两个重要诗歌流派的交叉点引人注目：在《面包和美酒》一诗中，阳光诗人荷尔德林的观点与黑夜诗人诺瓦利斯《第五赞美诗》的观点有相似之处。在《赞美诗》中燃烧起一轮神秘的太阳，那是诗的太阳，是复活的黑色葡萄，是覆盖着黑色盔甲的天体。那个作为佩带武器和服丧顶饰的骑士出现的太阳形象并非出自偶然，因为诺瓦利斯所说的团体是一个神秘而具有英雄气的晚宴，其中的食客们都是骑士同时也是诗人。而在此宴席上分发的面包是诗歌的太阳面包。“我们将喝下这光明之酒，成为那天上的星星。”《赞美诗》这样写道。诗歌团体、德国浪漫主义的晚餐是对布莱克所提耶路撒冷的一个押韵或是答案。在这两个观点中，我们转向时代的起源，寻找最初的人，即也是基督的那个亚当。在这两个观点中，女人——“最高尚的肉体食粮”——是通往另一边的调解人，在那一边这两种精神相互让步，而人与各种意象结合起来。

现代诗歌从诞生起就表现为一项自主而反潮流的事业。它无法与批评精神妥协，也无法在教会中找到靠山。显然，对诺瓦利斯而言，基督教的胜利并不意味着对它之前的各种宗教的否定，而是对它们的吸收。在浪漫主义的黑夜中，“一切都是愉悦的，一切都是永恒的诗，而照耀我们的太阳则是上帝痛苦的面庞”。黑夜就是太阳。最令人惊讶的是，基督的太阳胜利并非实现于科学时代之前，而是在它之后，也就是说，在浪漫主义时期：在当前。在加利利宣扬的历史上的基督明显不同于《赞美诗》中所祈求的黑夜—太阳之神。圣母玛利亚亦是如此，她同样也是珀尔塞福涅和索菲亚，是诗人的女友，是死亡也是生命。诺瓦利斯的新基督教完全与历史上的基督教不同；但是也是更为古老的基督教，因为它汇集了异教所崇拜的众神。从这一角度来看，随笔《欧洲与基督教》闪耀着另一层意义的光芒；诗歌又一次具

有了两面性：它是所有革命中最具有革命性的，同时，也是最保守的揭露，因为它只是希望恢复原始语言。其他伟大先驱的态度——荷尔德林、布莱克、奈瓦尔——甚至更为明确：他们的基督是狄俄尼索斯、路斯贝尔、俄尔甫斯。

现代诗歌与宗教的决裂根源来自于诗歌精神与理性精神面对不同的性质，但它们的结果是相似的：无论是教会还是资产阶级都驱逐诗人。诗歌作品和宗教的对立是由于现代诗歌与已建立宗教的联合总是以争吵而告终。没有什么比布莱克或诺瓦利斯的基督教更不正统：没有什么比波德莱尔的基督教更令人怀疑；没有什么比席勒、兰波或马拉美的观点更远离官方宗教，更不用说那引起争议和否定的离本世纪最近的葬歌：《伊西多尔·杜卡塞》。[①]

不必再继续讲述始终在革命和宗教两个极端间摇摆的上世纪诗歌运动曲折而不为人知的历程。每一次的联合都以决裂告终，每一次的转化都以争吵结束。蒙内若特将现代诗歌历史与诺斯替教派历史以及神秘传统各派别的历史做了比较。这在两种意义上是真理。诺斯替教派和赫尔墨斯派哲学对奈瓦尔、雨果、马拉美等诗人的影响是不可否认的，更不用说本世纪的诗人：叶芝、乔治、里尔克、布勒东，。另一方面，每一位诗人都在其周围创立了活动小圈子，因此可以毫不夸张地称为诗歌的秘密社会。这些派别的影响非常大，并且改变了我们这个时代的感觉。由此看来，能够肯定现代诗歌已经体现在历史中，这种体现不是完全公立于众的，而是像一种夜晚的神秘和神秘的仪式。阴谋活动和地下典礼的气象笼罩在诗歌周围。

由于限定要生活在历史层面的底下，现代诗人就意味着孤独。尽管没有任何命令强迫他们放弃自己的土地，但他就是一个流放者。在某种意义上说，但丁从未放弃过弗洛伦萨，因为古代社会总是为诗人保留着一个位置。他与自己的城市保持着各种关系并未中断：他们发生了改变，但联系依然活跃而充满了生气。成为国家的敌人、丧失一些公民的权利、受制于自己的城市的报复或是判决，这与缺乏个人身份很不相同。在缺乏个人身份的情况中，人消失了，变成一个幽灵。现代诗人在社会中无处容身，事实上是因为他谁也不是。这不是一个

---

① 关于惠特曼的情况参见附录三。

比喻：诗歌不是为资产阶级和现代的群众而存在的。诗歌创作可以是一种娱乐或是一种疾病，但从不会是一种职业：诗人既不劳动也不生产。因此诗歌一文不值：它不是商品交换中可感知的产品。耗费在诗歌创作中的努力不能归为价值劳动。商业循环是我们的社会所了解的最活跃、完全的交换方式，也是唯一制造价值的方式。由于诗歌无法进入商业利益的交换，所以它没有真正的价值。既然没有价值，那么就没有真正存在于我们的世界中。这种不存在体现在两种意义上：诗人所谈论的东西并不是真实的——它不是真实的，主要是因为不能将其归为商品——；另外，既然不可能对其付出酬劳，那么诗歌创作就不是一项职业、一项工作或确定的活动。因此，诗人没有社会地位。如果那些由于藐视"社会现实"而攻击现代诗歌的人意识到他们只是在重申资产阶级的态度，那么关于"现实主义"的争论则将被另一种光芒照耀。现代诗歌从不涉及"真实的东西"，因为它早已决定将现实的一部分完全废除：这一部分恰恰从年代诞生开始就一直是诗歌的源泉。"虚假的东西令人佩服之处——布勒东说——就在于它不是假的，而是真的。"在现代诗歌中，无人能被辨认出来，因为每个人都遭到了破坏，遗忘了自己在这场外科手术前的模样。在一个满是瘸子的世界里，那个认为存在两条腿生物的人是不切实际的，是逃避现实的。一旦将世界归结为观念的各种资料并将所有的作品转化为劳动—商品价值，人和他的作品就自动地被排除在现实的范围之外了。

随着自己作为社会存在的消失及其作品越来越少少地公开流传，诗人增加了与另一方面的接触，我们对那一方面由于缺乏更好的表达而暂且称之为人类丢失的一半。现代艺术的所有事业都要和那一半恢复对话。大众诗歌的盛极一时、对梦幻和呓语的借助、作为宇宙钥匙的类推法使用、企图恢复原始语言、回归神话时代、沉沦于黑夜以及热爱原始艺术都是对丢失的人类的追寻。诗人像是一座满是石头和钱币的城市中游荡的幽灵，没有具体和历史的存在，他抱着双臂，隐约地看到我们都被拉起抛向空处：抛向历史、抛向时间。自己和志同道合者被流放的境遇使诗人猜测到只有触碰到孤独条件的极点才有可能终止这种判决。因为在那似乎没有任何东西和任何人的最终边际，出现了"另一个人"，出现了我们"所有人"。这孤独的人被抛入不知是生命还是死亡的黑夜，手无寸铁，无依无靠，永无止境地向下沉沦，他就是

最初的人、真正的人，是丢失的那一半。这最初的人就是所有的人。

为了突破包围并从诗歌中产生一个共同利益而做的最绝望、最完全的努力发生在客观条件已经危急的地方：第一次世界大战后的欧洲。在那个时期的所有冒险中，最有光彩和野心的一次是超现实主义。对它的审视将是以其最极端激进的方式了解现代诗歌的种种企图。

超现实主义纲领——将生活转变为诗歌，由此在精神、习惯和社会生活中进行一场革命——与费德里克·施莱格尔及其朋友们的方案没有不同：将生活和社会诗歌化。为了达此目的，一些人求助于主观性：作为诗歌化第一步的脱离客观现实或许是将主体嵌入客体和行为。浪漫主义的"嘲讽"和超现实主义的"幽默"极为相似。

爱情和女人在这两个运动中都占据了中心位置：情欲和完全自由与忠贞的信仰结合起来。女人打开黑夜与真理之门；爱情的结合是人类最为高尚的经历之一，在这其中人类接触到存在的两个方面：生与死，白天与黑夜。美丽而可怕的浪漫主义女主角，如奇妙的卡罗利娜？贡德罗德，在莱昂诺拉·卡林顿等女人身上获得再生。政治的兴衰也与此相似：在波拿巴反动派和"神圣同盟"之间，施莱格尔投靠了梅特涅，而其他人则到天主教中寻求庇护；与此相反，面对资产阶级世界和斯大林派，阿拉贡和艾吕雅等诗人拥抱了后者。其他的人分散开来（直到集中营和疯人院将他们吞没：代斯诺斯和阿尔托），独自继续自己的冒险、行动和创造，如勒内·查尔或者像布勒东和佩雷特一样坚持寻找一条调解诗歌和革命的道路。

差异同样明显。在超现实主义者中，形而上学的观点不是那么尖锐和宽泛；甚至在布勒东和阿尔托身上——唯一真正具有哲学天赋的两人——这种观点也是片面而零碎的。笼罩在浪漫主义者周围的是德国哲学；对超现实主义而言，则是阿波里耐的诗歌、现代艺术、弗洛伊德和马克思。相反，超现实主义者的历史观更为清晰和深刻，它与世界的联系也更加直接和大胆。浪漫主义者最终否认了历史，躲藏到梦想中去；超现实主义者没有放弃斗争——甚至当这根据阿拉贡的经历意味着使语言遵从于行为的需要。差异和相似之处融合在一个共同的环境中：两个运动都是对几何精神的精神贫瘠的抗议，都与转变为帝王或官僚专政的革命同时发生，而最终都为了领悟真理和宗教而形

成种种企图，并建立了一个新的神圣避难所。面对类似的历史危机，它们都既是黄昏又是黎明。后者揭发了封建主义和雅各宾派精神的普遍不足之处；后者则披露了资本主义的最终恐怖手段以及官僚布尔什维克的种种危险。它们没有合二为一，但在历史动乱时都树起了诗歌与爱情的大旗。

如浪漫主义者一样，超现实主义者攻击关于主体和客体的观念。对他们态度的描述已经在另一章中介绍过了，但仅停留于此是毫无用处的。相反，对以下内容的强调则是的确有用的：对作为下意识表现的灵感的肯定和为集体创作诗歌而做的努力都意味着诗歌创作的社会化。灵感是一种共同的利益；闭上双眼就能让各种意象涌现出来；我们每一个人都是诗人，而且的确应该缘木求鱼。布莱克曾说："在诗歌才华上所有的人都是相似的。"超现实主义试图借助梦幻、下意识的招唤以及语言的集体化来施展才华。马拉美和瓦莱里的深奥诗歌——以及诗人与众不同的思想观念——忍受着一种可怕的冲击：所有人都可以成为诗人。"我们归还给予我们的才能。和我谈论那白金米尺的才能，还有那镜子，那扇门……我们都没有才能"，布勒东在《第一次宣言》中说道。主体的毁灭意味着客体的毁灭。超现实主义怀疑所有作品。每一件作品都是为了达到某物的一种接近、一种企图。但是在诗歌能触及一切的地方，诗与绘画都是多余的。我们能做到一切。再进一步：我们都能成为诗歌。在诗歌中生存就是成为诗歌，成为各种意象。灵感的社会化导致了诗歌作品的消失。溶解在生活中。超现实主义对将人们转变活诗歌的希望甚于对诗歌创作的热情。

在各种旨在废除诗人与诗歌、诗歌与读者、你和我之间的自相矛盾的办法中，最为激进主义的便是无意识写作。那个"我"的面具被毁坏，意识的种种限制被打破，自信又一次像泉水一般从最深处涌了出来，人返回到了那个自从有意识后便离开了的地方。无意识写作是恢复黄金年代的第一步，在黄金年代中思想和语言、果实和嘴唇、意愿和行动都是同义词。诺瓦利斯所要求的"超逻辑"就是无意识写作：我是你，这就是那。这些相反东西的统一是一种认识停止的状态，因为认识者和被认识者融合在了一起：人是无可置疑的供应者。

无意识写作的实施面临各种困难。首先，它是一种与我们世界中

所有观念都相违背的行为；他明显破坏了道德思潮的一个根源：努力的价值。另一方面，诗歌无意识所要求的被动性意味着一个强制性的决定：不参与的意愿。这产生的压力让人无法忍受，只有一些人能达到那种被动行为的状态。无意识写作不是所有人能做到的我甚至要说，它的有效实施是不可能的，因为这意味着单个人的本质与总是社会性的语言的本质达到一致。语言的双关恰在于这种对立。语言是象征性的，因为它努力将两种不同类的现实联系起来：人和他所命名的东西。这种联系极其不完美，因为语言是一个符号体系，它一方面使每一个具体事物的不同类性变得相等，另一方面，它迫使单个人去使用一般符号。诗歌恰恰希望碰到一种相等（那就是比喻），在这种相等中既没有具有具体特性的事物消失，也没有单个人消失。无意识写作是一种在事物、人和语言之间达到完美协调状态的办法；如果达到那种状态，将消除语言和事物以及语言和人之间的距离。但是这种距离是由语言产生的；如果这个距离消失，那么语言也就不见了。或者换个方式说：无意识写作追求的状态不是话语而是沉默。我不否认自然性和无意识性：它们是预先考虑或者说是灵感的组成部分。语言"对我们说"——在我们说它的条件下……如果我们把这种思想放入超现实主义的历史背景中，那么对它的判断则不会那么严厉。无意识性是对所失去意识的恢复的另一个名称，而这失去的意识是革命运动所要求的。在一个共产主义社会中，工作将逐步变为艺术；物品的生产也将成为作品的创造。随着意识决定存在，我们都将成为诗人，因为我们的行为都将是创造。作为"永恒诗歌"的黑夜将成为充满阳光的白昼。

如今，第二次世界大战以及紧随其后的几年过去了，可以更加清楚地看到超现实主义革命的失败之处。过去没有一次革命运动采取了共产党的封闭方式；以前所有的诗歌流派都没有作为那么密集而富于战斗精神的团队出现过。超现实主义不仅自称为革命的诗歌发言者，而且还将此与诗歌等同起来。新的共产主义社会可能会是一个超现实主义的社会，在这其中诗歌像一种永恒创造的力量循环在社会生活里。但是在历史现实中那个新社会已经诞生了它的神话、它的意象以及一个新的神圣避难所。在产生对领袖们的崇拜之前，已经出了圣书看管者和一个由神学家和宗教法庭法官组成的集团。最终，新社会开

始变得与以前的社会非常相似，而且它的许多行为都让人们回忆得更多的不是公共健康法庭的恐怖而是帝王的功绩。然而，从列宁的工人政府到庞大而有效官僚集团的转变加速了决裂，但不是他的原因。就算托洛茨基上台困难也不会变得完全不同。读读《文学与革命》就能了解到文学自由对托洛茨基来说也存有一些限制；如果这位艺术家超越了这些限制，革命政府就有义务抓住他的肩膀痛打一顿①。妥协是没有可能的，其原因同样曾阻挠上个世纪诗人与教会、自由政府或资产阶级完全稳定的联合。

自从这次决裂起，超现实主义又成为以前的诗歌团体曾经变成的样子：一个半秘密的社会。的确，布勒东没有停止肯定诗歌与革命运动的最终一致，但他在现实范围里的行动是零散的，没能影响到政治生活。同时，不应忘记的是，除了这次历史失败，我们时代的情感和意象——特别是自由、爱情和诗歌形成的炽热三角形——在很大程度上都是超现实主义及其在现代大部分诗人身上所产生影响的创造。另外，超现实主义不是一战后的幸存物，也不是一个过时的东西。事实上，它是在一次战争和一次史无前例的精神危机之后能够在本世纪中叶依然存活的唯一潮流。将浪漫主义与超现实主义与其余的现代文学运动区分开来的是它转变的能力以及它从地底穿过历史表层并重新再现的本领。不能将超现实主义遗忘，因为它不是一种思想，而是人类精神的一个方向。超现实主义诗歌风格不可否认的没落是一种具体艺术方式的没落，并不在本质上影响到它的最终能力。超现实主义能够创造新的风格、充实旧的风格，或者甚至能舍弃一切形式。变成内心寻求的一种方式。那么，除了要保留这一团体及其思想的前途，显而易见社会继续成为现代诗歌的主要音符。无意识写作、黄金年代、作为一场永恒盛宴的黑夜、雪莱和诺瓦利斯的世界、布莱克和荷尔德林的世界，都不是人所能及的。诗歌没有体现在历史中，诗歌经历是一种特例的状态。留给诗人唯一的道路是诗歌、绘画和小说创作的老路。只是这种回到诗歌并不是一种简单的回归，也不是一种复原。塞万提斯没有断然否定堂吉诃德：承担他的疯狂举动，不为些许的普遍

---

① 几年之后，已处于流放中的托洛茨基修改了自己的观点并且肯定地指出对艺术家而言唯一可能的制度将是无政府主义，即绝对的自由，脱离了革命国家所经历的环境。但是这些断言出自于一个处于对立面的人。

看法就将此出卖。未来的诗歌，为了真正地成为诗歌，应该从浪漫主义的伟大经历出发。从一个半世纪前起那些最伟大的诗人们提出的问题有一个答案吗?

夏 珺 译

跋：转动的符号

现代诗歌的历史是纷繁的。所有伟大的现代诗人，在描绘出一个简短而神秘的符号之后，却又将它在顽石上击得粉碎。洛特雷阿蒙①的黑色天体掌握着我们所有最伟大诗人的命运。但是这一个半世纪以来，作品的极大丰富也伴随着无数的不幸：诗歌冒险的失败是这一领域内无足轻重的一面，而现代诗歌的成功则是广为人知的。这样，关于诗歌人格化之可能性的疑问，不再是关于诗歌的问题，而是关于历史的问题。一个能够调和诗歌与行动的社会只是美丽的幻梦吗？是生活化的语言和生动的语言？是集体的创造和创造性的集体？本书并不打算回答这个问题：本书的主题是关于诗歌的思考。然而，沉思最初和最终所表现出来的必然的平和，难道不就是它主要特点的表现吗？这正是问题所在。从现代初期开始，诗人不断地提出这个问题，他们为此而写作；历史，同样不断地遇到这个问题，它否定它——用另一个事物来回答。我不打算来回答这个问题。我也无法回答。同样我也不能使自己保持沉默。我涉险经历过一件事，它比见解更加深刻宽广，却没有达到确信的程度，这件事就是：一种信仰。这种信仰缺乏确定性，并且建立在自我否定的基础上。我在现实中寻找诗歌的嵌入点，这也是一个交叉点，一个稳定而又颤动的中心，在那里矛盾不断地消失并再生。那就是心灵——源泉。

这个问题包含着两个对抗而又互补的术语：没有脱离社会的诗歌，但是让诗歌变得社会化的方法却是矛盾的：诗歌在肯定社会化语言的同时也在否定它；没有脱离诗歌的社会，但是社会从来不可能像诗歌一样来实现自我，社会从来不是诗意的。有的时候，这两者渴望

---

① 几年之后，已处于流放中的托洛茨基修改了自己的观点并且肯定地指出对艺术家而言唯一可能的制度将是无政府主义，即绝对的自由，脱离了革命国家所经历的环境。但是这些断言出自于一个处于对立面的人。

相互脱离。但是不能。没有诗歌的社会缺乏语言：所有的人将诉说同一件事物或者大家都沉默，就像一个游牧社会，在那里所有的人将是一个整体，或者一个人也是一个自给自足的整体。脱离社会的诗歌将是一首没有作者、没有读者甚至严格说来没有语言的诗。这短暂分离却又注定要永远相伴的两者，在寻找一种相互的皈依：让社会生活更加诗意化，让诗歌语言更加社会化。让社会在鲜活的诗歌中转变成一个创造性的集体；让诗歌在人格化的意象中变成社会生活。

一个创造性的集体将是一个普遍的社会，在那里，人与人之间的关系，将不再是外界需要所强加，而将如同一幅鲜活生动的织品，他们的命运由互相自由联系的个人与全体来织就。这个社会将是自由的，因为它是自己的主人，除了自己以外无任何事物能够控制它；同时它又将是有共同利害关系的，因为人类活动将不再像今天一样，由一部分人统治另一部分人（或者由一部分人起来反抗这种统治），而是每个人寻找对于他的同类或者相似者的一种认同感。现代革命运动的基本思想就是创造一个普遍的社会，取消压迫，认为所有的人生而相同或者相似，同时又承认每个个体彻底的差异和特性。诗意的思想没有离开过这份确实伟大的事业的起伏和矛盾。从德国浪漫主义开始，西方诗歌的丰功伟业就在于与革命运动的决裂与皈依。在某一段或者另一段时间里，我们所有伟大的诗人都认为：在革命的、共产主义的或者绝对自由主义的社会里，诗歌将不再是矛盾的中心，它既肯定又否定历史。在新的社会里，诗歌最终将是讲求实际的。窗体底端

将社会化做集体以及将诗歌变为实用的转变不在眼前。实际情况恰恰相反：这样的转变日益遥远。对革命思想的预见并没有完成或者通过某种方式成为现实，这对于假设的历史规律是一种耻辱。这是理论和实践之间明显分歧的一个具有普遍性的佐证。为了进行论证，尽管毫无情趣，我还是不得不重申那些众所周知的事实：在那些马克思称为文明的和今天称为工业化或者发达的国家里没有发生革命；革命政权的存在废除了生产资料私有制，但没有废除剥削，也没有废除阶级的、等级的或者职能的差别；无产阶级和资产阶级、资本和劳动这些传统的对立被双倍残酷的矛盾所取代：穷国与富国的对立、在时间、地域和利益的驱动下团结或者分离、联合或者斗争的独立于信仰

的社会体系和哲学思想之外的国家集团与国家集团之间的争端。对于当代社会现象的描述应该包括其他一些同样混乱的特点：种族、宗教和语言利己主义的攻击性的复活，与此同时，由于政治性和商业性的宣传，在世界统一的准则下，思想方式和领导道路的选择变得容易起来；生活水平的提高和生活水平的降低；物体的最高权力和生产和使用这些物体的人却变得日益冷酷无情；对集体主义的控制掌握和他人概念的消失。手段已经无所谓，重要的是结果：经济政治学代替了政治经济学；性教育和对于情欲的无知；交流系统的完善和交谈者的消失；符号对于艺术内涵的成功诠释和现在事物对于意象的成功体现……循环的过程：单一性取代了多样性，但并没有取消国家之间的分歧和意识上的分裂；公共的宣传激荡着个人生活，最后却让它变得平淡无奇；每日的新奇被不断的重复和枯竭引向了静止与固定。我们不知道从哪里来到哪里去。就像拉意蒙多·卢里奥[①]所说的：如同一个循环运动，这就是地狱的遗憾。

或许第一个感受到并且看到现实不是如同地狱般模样就是运动的循环的诗人是兰波[②]。他的作品是对现代社会的判决，但是他最后的那句话，"地狱中的一季"，也是对于诗歌的判决[③]。对于新诗人兰波来说，他信仰一种普遍的语言，从心灵到心灵的，宣告行动代替韵律。诗人不仅表达了他迈向发展的途径，而且是真正的加速了发展。兰波说：诗歌的革新不在于思想也不在于形式，而在于定义他那个时代的普遍意识之中陌生人数量开始增加的能力。诗人不仅仅描述现在，也唤醒未来，引领现在与未来相会：未来将是唯物主义的。诗这

---

① 加泰罗尼亚作家。他的作品以对哲学、音乐和诗歌的理解和分析为主，有极强的学者和人文气质。

② 法国十九世纪著名的象征主义诗人，1869 年开始创作了他最初的作品，并把它们寄给了当时另一个著名诗人魏尔仑，两者惺惺相惜，他们的爱情到 1873 年走到了尽头，同一年兰波出版了他的代表作《地狱中的一季》。年仅 19 岁，他就放弃了文学，在欧洲和非洲到处流浪。

③ 有人已经提出要做兰波作品的编年表了，在我看来，是以一种单边形式提出的。问题之一就是他的诗歌的写作日期，其次就是创作地点。这不是个心理问题：毫无疑问，兰波在写《地狱中的一季》时就认为这将是他的绝笔之作了，他不再写诗了；但是，即使不是那么回事，那部作品也的确算是对诗歌创作经历的一种剖析和最后的审视了，就像人们对所谓的《地狱中的一季》和《灵光集》的看法一样。如果兰波的诗歌被认为是一部作品，是一个整体而非零散作品的组合的话，那么《地狱中的一季》是要晚于《灵光集》的，虽然后者中的有些诗篇创作时间更晚。（原注）

个词所具有的唯物主义色彩并不比未来逊色：是能够引起运动的运动，是转化物质世界的活动。诗歌在推动历史的相同力量的激励下，在现实生活中，它是预言的预言和预言的有效实现。人格化的语言就是讲求实际的诗。地狱中的一季判决了所有这一切。诗句的炼金术就是胡言乱语：诗意的衰老、幻觉、疯狂的诡辩。诗人拒绝语言：不再回归他古老的信仰——基督教或者他自己的一切；但是在抛弃这些之前，他宣告了一个独特的地球上的圣诞节：新的工作、新的才智、暴君和魔鬼的消失、迷信的终结。这是和陈旧世界的诀别，也是对通过诗歌改变旧世界的绝望：我应该埋葬我的想象力。地狱的编年史终止于一个神秘的告言：绝对应该现代化。对于此句的诠释有很多，但任何一种都明显的表示：在这里现代化是和诗句的炼金术相对的。兰波颂扬的是行动而不是语言：赞歌的要点。在写完《地狱中的一季》之后，在没能战胜羞耻感之前，他没有能够再写出一首诗：这难道不是一种可笑的行为？或者更糟糕，他陷入了一个谎言里？有两条出路，两条兰波所努力寻求的出路：行动（工业，革命）或者写这首最后的诗，它也是诗歌的终结，自我的否定与巅峰。据说现代诗歌是诗歌中的诗歌。或许在十九世纪上半期这是真实的情况，自从《地狱中的一季》开始，我们伟大的诗人们所创作的诗歌的最高形式就是对它自身的否定：他们的诗歌是对于过去诗歌经验的批判，是对于语言和内涵的批判，是对于诗歌本身的批判。诗化的语言是依靠对语言自身的否定而存在的。这个圆已经画完了。

革命行动和诗歌运动从来没有像近三十年来那样表现得不能相容。然而，有的东西还是把它们连结在了一起。现代诗歌思想和革命运动几乎同时产生，它们相遇，在一个半世纪的短暂的分歧和联合之后，它们面对着同样的景象：一个充斥着物体但是没有未来的空间。对诗歌在历史中人格化的意图的判决成为了现今时代的主角：革命运动。此外，这样的判决也是一种赞扬：我们判决我们自己，而不是革命或者诗歌。现在对革命思想作一个批判是非常容易的，尤其是对于它的马克思主义分枝。它的不足和局限十分明显。那能够修补那些我们也有的缺陷吗？他的失误存在于现代精神中最大胆和慷慨的部分，有两个方向：对社会现实的批判和对一个合法公正社会的统一设计。无论是斯大林时代所犯下的罪行还是官方马克思主义的堕落变质，都

没有变成对于我们来说相对陌生的实用主义摩尼教：这就是一段历史的组成部分。这是一段包含我们所有人并由我们所有人一起创造的历史。虽然马克思所预见的社会远没有成为历史现实，马克思主义已经如此深刻地渗入了历史中，以至于我们所有的人都以一种或者另一种方式，有时甚至在无意识的情况下，成为了马克思主义者。我们的理智和道德范畴、我们对于未来的看法、我们关于现在或者关于公正、和平或者战争的想法，所有这一切，不排除我们对于马克思主义的否定，都浸透着马克思主义。这种思想已经成为我们精神血液和道德情感的一部分。

当代的情况和中世纪哲学家所面对的确有相似，这些哲学家们没有更多的手段去定义犹太基督教的上帝、造物主的上帝和个体主观上的上帝，这在亚里士多德的抽象理论中都是关于实体和存在的概念。(如果上帝，上帝的思想已经死亡，死于哲学性的死亡：这就是希腊哲学。) 对马克思主义的批判是必不可少的，但它在对现代人的批判中也不可或缺，并且应该和马克思主义中的批判思想融合在一起。为了了解在革命传统中，哪些尚可利用，哪些已经无可挽回，当代社会必须审查它自己。马克思已经说过，基督教"比自我批判更不可能做到的是对古代神话的客观理解"，"资本主义社会要直到它开始自我批判的那一天，资本主义经济才能理解封建社会、古代社会和东方社会"①。此外，创造性毁灭的源头存在于马克思主义体系内部。辨证法，尤其是被马克思称为"抽象的力量"的社会分析，今天都要应用于一个真实的并且历史性的决定了的主题：二十世纪社会。作为历史普遍动因的无产阶级概念，作为执政阶级简约表示的国家概念，作为社会现实反映的文化概念，所有这一切，和许多其他的事物，都将消失。这不是共产主义社会的景象。一个普遍集体的思想是：在这个集体里，由于取消了阶级和国家，一部分人对另一部分人的统治和权力影响下的道德消失了，惩罚为自由和个人的责任所替代，在这样的社会里，伴随着私有财产的消失，每个人成为自己的主人，由于集体生产，个人财产确确实实成为所有人所共有的；关于在一个社会里取消劳动和艺术的界限的思想是不能放弃的。不仅仅是继承了自古希腊哲

① 引自《政治经济学批判导言》。(原注)

学以来的西方道德和政治思想，也是我们历史性质中的一部分。放弃它，就意味着现代人放弃成为自己所渴望的样子，放弃存在。这不是单单指一种道德或者一种政治哲学。马克思主义是西方思想中调解理性与历史的最后努力。普遍的共产主义社会的景象和另一者紧密相连：历史是真理具体化的场所；或者更加确切地说：一旦阐明历史的运动，它就表现得如同一个普遍真理。一次又一次，历史的真实否定了这一思想；一次又一次，我们在寻找血淋淋的骚动的意义。我们注定要去寻找无理性中的理性。的确，如果必将出现一种新的革命思想，必须继承两种为马克思和他的后继者们所忽视的传统：自由和诗意，后者应该被理解为差异性的经验；同样这个思想和马克思主义一样，将是批判性的和创造性的；在它的具体现实和整体运动之中的认识社会并将其改变。这是积极有效的真理。

毫无疑问，新的诗歌将不再重复最近五十年以来的经验。它们也是不可重复的。诗意的世界还沉睡着，期待着被一个陌生的少年来发现。但是，从外部来描述一下新的诗人们所面对的周围环境的一部分或许并不冒失。一个是世界意象的丢失；另一个则由活跃的符号所组成的普遍词汇的出现：技术；第三个是内涵危机。

在古代，宇宙有一个形式和一个中心；它的运动由一个周期性的节奏来掌握，并且很多世纪以来，具有节奏是城市、法律和建筑物的标准。政治秩序和诗歌条理、公共节日和私人仪式、甚至对宇宙规律的触犯与争执都是宇宙韵律的表现。然后，世界的形象扩张了：空间得以穿越有限或是变得无限；纯精神的年代变成了无尽的线形的继续；而那些天体也不再是宇宙和谐的意象。世界的中心和上帝离开了，思想和存在消失了。只留下了孤独的我们。宇宙的形象改变了，人类对于自己的认识也改变了；然而，世界还是世界，人类还是人类。一切也还是一切。现在，空间在扩张和解体；时间变成了非连续性的；世界，一切，爆裂成了碎片。人类的溃逃流浪在同样在溃逃的空间里，流浪在他自己的溃逃中。在一个自我散落分离的宇宙中，除非没有混杂的碎片或是有混杂碎片的集合，一切都不再思考，而“我”也同样解体。现实并没有丢失，我们也没有把它看做一种幻觉。相反，它的自我解体反而增强和巩固了这一切。内聚力丢失了，它也不再有中心，但是每一个微粒还是把自己看做一个唯一的“我”，比

古老的“我”更加坚固和封闭。这种解体是重复性的，而不是多样性的：总是同一个“我”盲目地和另一个盲目的“我”斗争。繁殖、滋生源于相同。

自我的增长威胁到语言的双重功效：对话和独白。前者是以多样性为基础的；而后者则以同一性为基础。对话的矛盾在于：在和别人交谈的时候，每个人都只和自己说话；而独白的矛盾在于：“我”从来不是“我”，而是别人，那个听“我”对“我”自己说话的人。诗歌总是想通过术语的转换来解决这个分歧：对话中的“我”转变成独白中的“你”。诗歌不说：我就是你；诗歌说：我的“我”是你。诗歌的意象就是他物。不可交流性的当代现象不取决于主体的多样性，也不取决于“你”作为每个意识的构成要素的消失。我们不和别人交谈是因为我们不能和我们自己交谈。但是，“我”的癌性增加不是世界意象消失的源头，而是结果。当古代人在世界上感到孤独，他就发现了自己的自我和别人的自我。今天我们在世界上并不孤独：因为没有世界。每一个地方都是同一个地方，没有任何一部分在所有的部分。由我到你的转变是一个包含了所有诗化意象的意象，但是如果在此之前世界不重现的话是无法实现的。诗意的想象力不是创造而是对存在的发现。发现世界的意象，而在这个世界里这种意象就像碎片和解体物一样出现；在一个事物上感受另一个事物，将把语言隐喻的魅力归还给它：赋予其他物体存在。诗歌是：对于他物的追寻，和对于他性的发现。

如果世界就像意象一样消失，一种新的现实将笼罩整个地球。技术是一种如此强大而真实的现实——可见的、可感的、可听的、普遍存在的——真正的现实已经不再是已经不再是自然的或者超自然的：工业是我们的风景、我们的天空和我们的地狱。一幢玛雅的庙宇、一个中世纪的教堂或者一座巴洛克式的宫殿已经不仅仅是古迹：它们是时空的敏感点，具有优势的观察点，在那里人类能够像一个整体一样地欣赏人间和冥府。它的决定符合对于宇宙的象征主义幻觉；形式和它各部分的组合开创了一种多样性的观点，真正的视觉道路的交叉点：朝上朝下朝向四方。是关于整体的一个总视点。那些作品不仅仅是世界的一个视点，而且是它意象的创造：是宇宙形象的一个代表，它的复制品或是它的象征。技术位于世界和我们之间，挡住了所有前

景的视线：严格说来，在它的钢铁几何学、玻璃几何学或是铝几何学的更那头，除了陌生的事物，什么都没有。尚未定型的区域还没有为人类转化。

技术不是一种意象也不是世界的一个视点：不是一种意象，因为它不是以代表或者再现现实为目的的；不是一种视点，因为它不把世界看作一个形象来观察，而是把它当作一种根据人类意志差不多可延展的物体。对于技术而言，世界不是一种标准而是一种对抗：它有现实而无外形。这样的现实不可简化为任何的意象，并且任何细微处都是不可想象的。古代的学问最希望得到的是对于现实的欣赏，这是一种感性的存在或是一种理想的形式；而技术知识则渴望用机械的世界来取代真实的现实。过去的器械装置和日用器具在空间里；现代机械彻底地改变了它。空间不仅仅是布满了已经自动化了的机械或者机器人，而且是力量的园地、能量和关系的联结点，是一种异于古代宇宙论和哲学中几乎稳定的范围和外观的事物。技术的时间，从一方面来说，是古代文明宇宙韵律的的破裂；从另一方面来说，是一种加速，并将最终取消现代测时学上的时间。从两方面来说，这都是一种不连续的纷乱的时间，它回避问题，无法测量和体现。总之，技术是建立在否定世界作为一种意象的基础上的。还应该补充的是：感谢这种否定才有了技术。不是技术否定了世界的意象，而是技术使意象的消失获得了可能性。

过去的作品是世界标准在一词双意意义上的回答：普遍模式的复制品和对于世界的人道回应、世界告知自己的诗歌的韵律或者章节。世界的象征以及和世界的对话：前者是宇宙意象的再现；而后者则是人类和外界现实的交叉点。那些作品是一种语言：是对世界的视点以及人和他周围所有围绕和支撑着他的事物之间的一座桥梁。那些技术基础上的建设——工厂、机场、能源公司和其他大型团体——是绝对真实的，但是并不存在；不代表：是行动的符号，但不是世界的意象。在它们和包含它们的自然风景之间没有对话与交流。它们不是作品而是器械；它的存在时间取决于它的运行情况，而它的形式没有比它的效率更多的意义。一座清真寺或者一把罗马的胜利之弓都是意义丰富的作品：它们恒久不仅仅因为它们的物质的或长或短的存在，而是因为它们启发了永恒的价值。甚至包括那些旧石器时代的洞窟，或

许对我们而言就像一片费解的课文，但是却不乏意义。技术的设备和机械几乎从来不停止运转，但是却变得毫无意义：什么都不表达，除非停止服务。这样，确切说来技术就不是一种语言，也不是一个建立在世界外观基础上的一个持久的意义体系。这是一个有短暂而多样意义的符号的汇集：活动的一种普遍词汇，应用到现实的转变中，并且在这样或者那样的抵抗面前以这样或者那样的方式组织起来。一个过去的诗人在他的社会和时代赋予他的语言和神话中获得灵感。那些语言和神话与每种文明下的世界意象都是不可分离的。技术的共性和古代宗教与哲学的共性是不同序列的：它给了我们一个空白的空间而不是一个世界的意象，对于所有的人来说，这都是一样的。它的符号不是一种语言：而是在人和并不了解的现实之间，一些总处在运动中的划分边界的标志。技术把幻想从神话中解放了出来并且让它去面对陌生的事物。面对世界一切意象的消失，它只能面对它自己并且让自己成形。这个外形就是诗歌。诗歌是一个空白的但又承载了太多东西的空间，以技术符号的方式建立在不完整的基础上，并且和它们一样在不断寻找一种回避的意义。这不再是存在：而是大量的符号在寻求自己的意义，但这不过只是一种追寻。

历史意识似乎是现代人的伟大收获。这种意识已经转变成了关于历史感觉的没有答案的问题。技术不是一种答案。如果是的话，也将是否定的：完全的毁灭性武器的发明，使所有关于历史意义的理论或者假说以及关于人民和阶级之间的运动和斗争的假设的固有原因都受到了质疑。但是，我们假设那些武器没有被发明或者拥有那些武器的力量决定毁灭它们：过去哲学中唯一的幸存者，技术思想，同样不能告知我们关于未来的任何东西。技术在某种程度上能够预见到这样或那样的变化，建设未来的现实。在这个意义上，技术是未来的创造者。在这些奇迹中没有任何一个将回答历史性的人所提出的唯一的一个问题，并且我要补充的是：为什么产生那些变化和那些变化是为了什么。这个问题在最初已经包含了人类的一种思想和世界的一个意象。这是一个关于人类个体和集体存在意义的问题；提出这个问题，是为了确定在技术的不同领域内，是有答复还是没有答复。这就是，虽然技术每一天都在创造一些新的事物，但它不能告诉我们任何关于未来。在某种程度上，它的行动是对于未来的一种不间断的毁灭。确

实，未来在某种程度上是越来越不可想象并且表现的缺乏意义了，已经不再是未来了：是侵入我们的陌生事物。在将来，我们将不再辨认得出自己。

奥尔特加·伊·加赛特[1]说，未来意象的丧失，意味着对于过去的阉割。这就是：所有我们感到有意义的，现在在我们眼前表现出来的就像一系列毫无意义的努力和创造。意义的丧失影响到了一个球体的两面，生和死：死的意义是生赋予的；而生最大的意义是在面对死的时候获得的。技术不能够告知我们任何东西，特别是这些。它的哲学的魅力就在于没有哲学。或许这不是一个悲剧：感谢技术，人类在数千年的哲学和宗教之后，遭遇了气候变化。历史意识表现得如同悲剧意识；现在并不致力于将来：这是一种瞬间的永恒。我写悲剧意识并不是因为我想回归到希腊悲剧而是为了筹划一首新诗的庙宇。历史和悲剧是不可分割的术语：对历史而言，除了变化，没有什么是确定的；对悲剧而言，一切变故都是必然的。因此，今天受死亡伤害的历史情感的文学门类分为小说、话剧、挽歌、戏剧。现代诗人生活的这个时代，区别于别的时代，就在于它是一个有历史意识的时代；这个意识现在感觉到历史是没有意义的，或许有，对它而言也是难以理解的。我们的时代是历史的终结，就像想象中或是预见到的未来。陷于一个越来越狭窄的现在，我们自己问自己：我们将走向何方？事实上，我们应该自己问自己：我们生活在什么时代？我不认为没有人能够确切地回答这个问题。特别是第一次世界大战以来，历史更替的加速；技术的普遍应用，使得地球成为一个整齐划一的空间，最终就在一个和所有的地方都一样的地点，表现一种在激动中静止的命运。诗歌：是对于此地和此刻的追寻。

此前的描述是不完整的和不充分的。或许没有这么严重，会妨碍到我们完整的预计到未来诗歌的可能的方向。首先：世界的意象解体成为无联系的碎片，最终以他性的丧失和归于统一而终结。技术，就它自己而言，没有赋予我们这个世界的新意象，并且使对于古老神话的回归变的不可能。然而现在这个时代是我们的时代，即不是过去也

---

① 奥尔特加·伊·加赛特（1883—1955），西班牙现代哲学家，善于敏锐观察人生和各种文化现象，正是他指出了“艺术的非人性化”倾向。

不是未来，黄金时代已经过去，法伦斯泰尔[1]还在未来。诗人的时代：生活适应着最新的潮流；并且同时以两种矛盾的方式生活着：似乎永无止境，又似乎现在已经走到了尽头。这样，想象力就不能够要求今天的具体生活，而只能去恢复和提升生活，也就是发现和计划生活。首先，发现是诗意的经历；其次，设想是诗歌自己的语言，并且将会涉及更多。

关于前者，为了反对当代社会试图强加给我们的统一生活，我将努力说明具体生活是真实的生活。布勒东说过：真实的存在在别处。这个别处就在这里，在这个时刻永远在这里。真实的生活既可以是琐屑的日常生活，也可以是史诗般的英雄业绩；不排除那些最琐屑的东西，是我们任何行为中他性闪过的感受。这些状态经常被包括在一个我认为并不确切的名称下：精神历程。没有东西能够确认这是一个精神占优势的事物；此外，没有任何东西让人认为精神实际上和肉体生活是不一样的，而对于这种肉体生活，我们也不确切地称之为物质。这些经历是例外的，但也并非非同一般。没有任何外在或内在的方法——沉思、欺骗、性欲、禁欲主义的实践或者其他肉体上和精神上的方法——能够依靠它自己激发出“他性”的出现。这是一位难以预料的先生，是生活赋予生活的符号，然而并没有伴随着价值与困难去接受它，它本身已经具备了一定的道德和精神秩序。确实，有适宜的环境和最温和的气候，但即使是在这种情况下，也没有定律。经验是由我们的日常行为组成的，“他性”所面对的共时的感受是：我们是别人，但我们也是自己；我们的真实存在在别处，但是我们也在这里。我们是别处。在别处意味着：现在，在这里，就当我在做这样或者那样的事情的时候，我也独自一个人或者和你在一起，在一个我也不知道是哪的地方，那个地方是永远的这里。和你在一起，在这里：你是谁？我是谁？我们在哪里？我们什么时候在这里？

“他性”是不可征服的、逃避的、难以定义的、不能预见的和总是存在在我们生活中的，和宗教、诗歌、爱以及其他相近的经历混合在一起。它和人类一起出现，因此可以说，如果人是因为劳动而成为

---

① 法伦斯泰尔：法国空想社会主义者傅立叶（Fourier）幻想建立的社会主义社会的基层组织。

人的，他有自我意识，是因为他彻底的感觉到了“他性”：和其他的动物一样或者不一样。从旧石器时代早期到我们今天，这一思想提供给了巫术、宗教、诗歌、艺术以及男人和女人们的日常想象和生活的灵感。过去的文明加入到他性的意象和感受对于世界的观感中来；当代社会以理性、科学、道德和健康的名义反对它们。现代的禁忌使它们迷失方向和扭曲变形，毒化它们，然而又不废止它们。如果不是因为确实存在相反的情况，他性将被称为一种基本经验：让一个人在难以振翅的飞翔中止，仿佛世界和他个人存在的基础都已经消失。

虽然，这是一种比宗教更为宽广的感受，并且根据本书另一章中所提到的它在宗教感受之前存在，但是理性思想仍然用和反对宗教同样的理由来反对它。或许重复现代宗教批判将神性陷于上帝这个唯一的人性化的造物主的基本概念中，并不是没有用处的。这样就可以忘记对于神性的其他看法。从原始的万物有灵论到无神论的不同流派以及其他的东方宗教。西方的无神论是有争议的并且反宗教的；而东方的无神论，忽视上帝造物主这个概念，是一种对于整体的欣赏，在那里，造物主和创造物之间的鸿沟消失了。此外，不顾反自然神论的反对，我们的无神论丝毫不比我们的自然神论不虔诚。一位伟大的法国诗人，以强烈的反宗教信念而著称，有一次告诉我：无神论是一种信仰的行动。这句话中不乏真知灼见，如同德尔图良[①]和圣奥古斯丁[②]的回声。总之，这个对宗教的看法本身是一个西方的概念，被不恰当地应用到了其他文明的信仰中去。“一个人一生永远要干的事情”包含了数种宗教，圣克雅体系中的无神论者，或者道教，都很难在西方意义上称之为宗教：不要求正统观念或者是超越世俗的生活……但是它对神性的经历比所有其他的宗教观念更为古老、及时并且更接近本原。它并不止于只有一个神的观念或者有许多神的观念：所有的神明都在神性中浮现并返回到他的母体中去。

终于，我记起了一件很多次被重复的事：唯理主义把对神的概念的消除局限于人类。它将我们从神的手中解放出来，但是我们却被禁

---

① 德尔图良：西方教会之父和第一个用拉丁文写作的基督徒。

② 圣奥古斯丁：中世纪的宗教哲学和宗教文学中最有影响最受崇敬的一位。他的学说成为基督教权力中心的一部分。他的著作最重要的是具有自传性质的《忏悔录》。

锢在一个更加坚固的体系中。受到凌辱的想象力前来复仇，从上帝的尸体中涌现出了凶残的偶像：在俄罗斯和其他的一些国家，领袖的神化，对教条逐字逐句式的崇拜，将政党奉为神明；在我们中存在对自己的盲目崇拜。做他自己是注定要毁灭的，因为人总是渴望成为别人。对自我的崇拜导致了对于财产的崇拜；西方基督教社会真正的上帝是能够掌握别人的。把世界和人类看作我的财产、我的事物。现在这个乏味的世界、流动的地狱都是被根除了诗意机能之后的人类的镜子。和这片现实中的广阔领域的接触已经停止了，尺寸和数量也被拒之门外，而这是组成种群纯洁而不可征服的品质的要素：同样是生活的本质。

对浪漫主义诗人以及他们的现代后继者们的反叛，并不是反对把上帝的流放作为对遗落的那一半的追寻，用他者来代替这个衰亡者。因此，他们没有在任何正统观念中找到立足之地，而他们对于这种或是那种信仰的皈依也从来不是彻底的。在上帝或者俄耳普斯[①]、路斯贝尔[②]或者玛利亚的后面，寻找被我们称为神性或者他者的现实之中的真实。当代诗人的情况和这个完全不同。黑格尔将此非常出色地表达了出来："对于神来说，我们来的太晚；而对于价值来说，我们又来的太早"；并且补充："我们最初的诗歌就是价值。"人是未完成的事物，虽然在他自己的未完成中是完美的；因此人创作诗歌，这是那些在实践和完成中而又永远不会完成一切的事物的意象。它本身就是一首诗：这是一种永远在完成的可能性中的存在并且在本身的未完成中自我完成。但是我们的历史情况是以"太晚"和"太早"为特点的。太晚：在微薄的光线中，神明们已经消失，他们光彩夺目的身躯隐没在了吞没了一切古代神话的地平线后面；太早：源自我们自身的价值、主要精力将与它的真实存在相会。我们在事物中前行、迷失，我们的思想是循环的并且我们几乎感觉不到出现但尚没有名字的事物。

"他性"的经验包含着分离和聚集同一韵律的两个极端，从物理学到生物学，存在于一切价值的表现中。在人类中间这一韵律表现的

---

① 俄耳浦斯：俄阿戈斯和缪斯之一卡利俄博的儿子；他能以歌声使山林、岩石移动，使野兽驯服。

② 路斯贝尔：希腊神话中的魔鬼。

如同覆灭、在一个奇异的世界中感到孤独，也如同相聚、和整体相一致。没有例外，所有的人在某一瞬间都隐约看到了分离和相聚的经历。在我们真正陷入爱河的那一天，我们知道这一瞬间是永恒的。当我们陷入自身的无穷无尽时，时间敞开了它的核心，我们静观自己如同一张消散了的脸颊和一个取消了的词汇；傍晚，我们在田野的中间所看到的那棵树，虽然我们已经记不起它，但是我们在猜测，那反射出洁白墙面上印照的最后余晖的、在天空下颤动的树叶在说些什么呢；一个清晨，草地上的露珠倾听着植物的神秘生命；或者晚上，面对高处巉岩间的溪流。独自一人或者在别人的陪伴下，我们都曾经看到过存在而存在也见过我们。这是另一种生活？这是真实的生活，每一天的生活。关于另一种生活，宗教断言我们不能够确切地说出任何东西。我们自己来思考我们的幸存似乎是一件过于让人欢喜然而又虚幻的事情；将所有的存在限于人类和尘世的模式反映出在存在的可能性面前想象力的缺乏。应该有其他的存在方式，或许死亡只是旅途的中间站。我疑惑这个中间站是否能够成为救赎或者自我毁灭的同义词。在任何情况下，我渴望存在，渴望变化的存在。

我并不担心遥远的“来世”，我只关心现世。“他性”的经历在这儿就是“来世”。诗歌并不能把人类从死亡的恐惧中解脱出来，而只能让人隐约看见生死是不可分的：合起来才完整。悟出具体的生活就在于把不可分割的生死重新聚合在一起，此中有彼，我中有你，于是，就这样在世间分散的碎片中发现了世界的形象。

在世间分散的碎片中……诗歌？难道不正是那个晃动着的空间吗，一小撮符号投射其上，就象一个不断喷涌着各种含义的表意符号？空间、投射、表意符号：这三个表示动作的词语都包含着一种使某片空间延展的意味，这片空间也就在这儿，接受并支撑文字的这儿：都是些碎片，重新组合在一起，寻寻觅觅，要建立一个形象，建立一个各种意义的核心。在把诗歌想象为是把某个被激活的空间的一些相关符号组合成形的时候，我想到的不是页面：而是1938年那个夜晚燃起熊熊大火的阿索雷斯群岛，想到了阿富汗山谷里流浪者的黑店，想到了沉睡的城市上空漂浮着的朵朵降落伞，想到了某个城市的小院里的一小堆红色的蚂蚁，想到了季风过后大雨倾盆的印度上空那轮阴晴圆缺的月亮。这些片段：全都是表意符号。我想起了一首从未

听过的曲子，那是让人用眼去看的曲子，人们却从未见到。我想到了《骰子一掷决不会破坏偶然性》。

着重于韵律和文字结合的现代诗歌，始于自由体和散文诗。《骰子一掷决不会破坏偶然性》结束了这一时期的同时，又开创了一个新的时期，而它所开创的新领域我们才刚刚开始探索。之所以称之为新领域是因为有双重含义。一方面，是对“理想主义”诗歌的谴责，就像《地狱中的一季》是对“物质主义”诗歌的谴责一样；如果在兰波的诗歌中，那在历史中物化语言的尝试被认为是疯狂和诡辩的话，那么马拉美使诗歌成为宇宙理想的复制品的努力就更是荒唐和徒劳的。另一方面，《骰子一掷决不会破坏偶然性》并不意味着放弃诗歌；相反，马拉美极力把他的诗歌作为一种新诗体的典范展现给世人。如果想到这是一首宣称写作行为无价值的诗歌，立刻会让人觉得他是在进行一种异常的尝试，但是如果考虑到他开创了一种新的诗歌模式的话，又会觉得这很合理。诗歌写作在这首诗中达到了极限的浓缩和极度的分散。同时作为文学空间和其它空间的起始，页面也达到顶点了。诗歌不再是一行行连续着的，它逃脱了印刷的一统天下，不再把一种世界的纵向视觉强加给我们，不再让我们觉得各种形象和物体是接连出现的，因为实际上它们都是在同一或者不同空间里同时发生的。虽然对《骰子一掷决不会破坏偶然性》的阅读也必须遵循从左到右，从上到下的规则，但是所有诗句却都倾向于形成一个个可以说是独立的中心，就像是宇宙中一个个太阳系一样；每一串诗行，在不失去整体联系的前提下，都在那一页的这个或那个部分创建它自己的领域；这些不同的空间有时候又混合在一起形成一个单一的表面整体，其中有两三句闪光的句子。而印刷体是一种真正的关于空间的宣告，它创造了当代技术，尤其是电子技术，这种方式对应着另一种诗歌灵感。在这种灵感中隐藏着诗歌真正的创造性：马拉美在《乱弹集》和其它注释中多次提到过：《骰子一掷决不会破坏偶然性》的新意就在于它是一首“批判诗”。

批判诗歌：如果我没有弄错的话，这两个完全对立的词语的组合意味着：诗歌包含自身的否定，并以这种否定作为歌颂的起点，这是介于肯定和否定之间的诗歌。诗歌，被马拉美认为是把语言和绝对等同起来的唯一可能形式，也是作为绝对的唯一可能，一旦成为诗作的

同时就否定了自身（任何行为，甚至是最纯粹的或者是假设的行为，或者是作者、时间还是空间，都不能破坏偶然性），除非诗歌同时又是这种尝试的批判。否定之否定抹杀了绝对，同时也破坏了偶然。诗歌，作为抛出各种可能的行为或者是说出那个取消偶然性数字的行为（因为这一数字正好和完整巧合），是荒唐的同时又不荒唐：就像《伊吉杜尔》的一份草稿上写的，面对着诗歌的存在，无论是否定还是肯定都刚刚失败。它包含着荒唐——在潜在的状态下暗含着它，但同时又阻止它的存在：它所允许的不过是万物的无限。[①] 马拉美的这首诗并不是那部折磨得他夜不能寐却又一直未能面世的作品，那曲他将要唱出的颂歌，或者更确切地说是他将要完成的颂歌，将要表达出诗歌和宇宙间密不可分的相互关联的颂歌；但是从某种意义上来说，《骰子一掷决不会破坏偶然性》也包含了这层关联。

马拉美面临着两种表面上看起来相互排斥的可能性（行动与忽略，偶然和绝对），而他在不压抑这二者的前提下，在一个有条件的肯定中使它们融合——这种肯定通过不停地自我否定来自我肯定，因为它依赖于自身的否定。在绝对的条件下不可能创作出绝对的诗歌，这是《伊吉杜尔》的主题，也正是《骰子一掷决不会破坏偶然性》的第一部分的内容，正是由于批判，由于否定，才可能在此时此地创作出一部向无限开放的诗歌。只有通过那部诗歌才能看到绝对，虽然是短暂的，却已经足够了。诗歌并不否定偶然性，而是使其中性化或者使其消融：使偶然变成为一种无限。诗歌的否定也是一种狂热的颂扬，是朝着无限发出的真正一击：所有的思想都散发出骰子一掷的味道。诗人抛出的各种可能、偶然的表意符号，都是在宇宙空间中旋转的星群，在每个短暂的汇聚时刻，它们都在讲述着，虽然从未完全彻底地说出，那个绝对的数字：正在形成中的完整的数字。星群运行的轨迹直到碰上了某个使之神化的终点才会中止。马拉美并未告诉人们终点在哪儿。但可以认为那一定是个既绝对又相对的点，是终止同时也是过渡的点：每个读者，或者更确切地说，每次阅读的点：正在形成中的完整的数字。

---

① 我部分采纳了加纳·达维斯先生的解释（《骰子一掷绝不能取消偶然性的合理解释》，巴黎，1953年），他是最早提出该诗肯定意味的学者之一。（原注）

在一篇为《骰子一掷决不会破坏偶然性》所作、并且和本文相关的宏篇巨著之一的文章中，莫里斯·布朗肖指出这首诗歌包含了对它自身的阅读[1]。的确，批判诗歌的概念就已经包括了阅读，而马拉美也多次指出，一部理想的作品应该是句子和词语相互观照，或者，以某种方式，相互欣赏或阅读。布兰切特说的阅读并非任意一个读者的阅读，当然也不是指作者这个有优势的读者的阅读。虽然马拉美和其他大部分作者不一样，他没有把他的解释强加给读者，但他也决不是任由读者随意解读的。阅读取决于默读或者诵读时每时每刻不同部分的交叉和相互关联。空白、括号、同位语、句法结构以及印刷版面，尤其是诗歌所依赖的动词时态，那些如果……，那些让叙述暂停的条件连词，都是一些在句子与句子之间创造必要的距离让词语间相互观照的方式。在它自身的运动中，在它的收缩和扩张的双重节奏中，在那已经废除并变成了自我怀疑的肯定的否定运动中，诗歌孕育了关于自身的连绵不断的种种解释。赋予诗歌以解读可能性的并不是我们的主观性，而是像奥尔特加·伊·加塞特所说的那样，是不同观点的交叉。没有任何一种观点是确定的，也没有任何一种是最终的（所有的思想都散发着骰子一掷的味道），这句话在把或许击向无限的同时吸纳了偶然；而所有的观点从它特定的视角来看，又都是确定的：永远处于形成中的完整的数字。关于《骰子一掷决不会破坏偶然性》没有一个最终的解释，因为诗歌的最后一个词也不是个结束语。马拉美在给朋友的一封信中说到，我的贝雅特里齐破坏了它；在旅行的最后阶段，诗人已经不欣赏理性——宇宙的象征或者典型了，而是执着于一片空间，在其中有一片星群尤为显眼：那就是他的诗歌。那并非一种形象也不是本质；是一个正在形成中的数字，一小撮自我勾勒、自我破坏，之后又再次自我勾勒的符号。就这样，诗歌否定了叙述某种绝对的可能，并神化了语言的无能，同时它也成为了未来诗歌的原型，并充分肯定了词语霸权。它什么都不说，却表达出了完整的语言。作者以及他的读者，对写作行为的否定和不断从自我破坏中重生的作品。

《骰子一掷决不会破坏偶然性》中最后的几行诗句构成的那片流

---

① 引自《未来之书》（巴黎，1959 年）。

浪的星群出现的视野却是片空白的空间。即使是星群本身也没有确切的存在：不是一种形象而是一种最终能够成为的可能。马拉美只给我们展示了一片虚无的空间和一段没有内容的时间：一种无限的透明。如果把这种世界观和过去两位伟大诗人的世界观相比较的话——不必想到但丁或者莎士比亚：提到赫尔德林或者波德莱尔就够了——就能感受到其中的变化。作为形象的世界正在消失。所有的诗歌尝试都可以简化为握紧拳头不让这些可能逃逸，而这些可能正是词语或许的模糊的符号。或者张开拳头，让人们看到它们已经无影无踪了。两种手势都表达同一种意思。马拉美的一生都在谈论一部将成为宇宙的复制品的书。至今依然让我迷惑不解的是他花了那么大量的篇幅来告诉我们那会是什么样的一本书，而仅用寥寥数笔向我们透露了他的世界观。宇宙，信任朋友们并和他们保持联系，在他看来就像是一套关系和联络系统，这和波德莱尔以及浪漫主义者们的观点没有什么不同；然而，他从未向我们解释过他究竟是如何看待宇宙，也没告诉我们他究竟看到了些什么。事实是他什么也没看到：世界已经失去了形象。他和布莱克都曾经以想象的名义发表宣言，他们都把想象认为是一种统治势力，而布莱克的世界充满了象征、魔鬼和神话人物，如果想到这些，那么他们之间的区别似乎是更显而易见了。二者的差异不仅仅在于旗帜和情感的不同，更在于把《天堂和地狱的婚礼》（1793 年）以及《骰子一掷决不会破坏偶然性》（1897 年）之间隔开的这一百年。诗歌创作中的想象是随着世界形象的变化而变化的。

布莱克看到了那些不可见的一切，因为对他而言，所有的一切都包含着一个形象。宇宙的本质就是表现欲、自我表达的欲望：想象唯一的使命就是赋予能量以象征和敏感的形式。马拉美通过一种他称之为易位的程序取消了可见，同时也让所有现实中的物体都成为想象的：想象把现实转化为思想。世界已经不是能量也不是欲望了。事实上，除了诗歌它什么都不是了，诗歌使世界在书面语言的相似中得以可能具体化。对于布莱克而言，首要的现实是世界，他的世界包含了所有的象征和典型；而在马拉美，则是语言。赞美诗将要响彻大地；如果世界是思想，它存在的方式就只能是绝对语言的方式：诗歌作为一切书本的圣经。在马拉美的文学探索的第二阶段，他明白了无论是思想还是话语都不可能是绝对现实的：唯一真正的话语是或许，世界

唯一的现实叫做无限的可能性。语言像世界一样变得透明，为了语言废除了现实的易位，现在也废除了言语。词语和宇宙之间的结合以一种异乎寻常的方式完成了，这种方式不是言语，不是沉默，而是寻找自身意义的符号。

虽然《骰子一掷决不会破坏偶然性》所开拓的视野并非技术性的——它仍然沿用了在《被激活的世界》中创造的、已经通用的象征主义的词汇——它所展示的正是一个和技术相对的空间：没有形象的世界、没有世界却无限真实的现实。他经常谴责马克思，虽然并不总是理由充足，很多时候只是出于美学的盲目，可是这并没有阻止他的某一个论断极其准确地预见了当代诗人的状况：当代世界是一个“排除了所有和自然的神话联系而独立发展的社会，这种联系通常是通过神话来表现的，而排除这种联系则意味着艺术家的想象力是独立于神话之外的……”没有任何世界形象的想象力——这世界形象正是神话——回归了自我，寄宿于露天之下：没有任何他者的此时此地。马拉美和过去的诗人不同，他没有向我们表达他的世界观；也没有说过任何一句关于做人意味着什么或者不意味着什么之类的话。《骰子一掷决不会破坏偶然性》明确留下的遗产——没有明确的遗产继承者：给某个人——是一种方式；更确切地说，是一种可能性的方式：一首向世界封闭却向无名空间开放的诗歌。不断循环着的现时、暗夜的正午——和荒芜的此地。填满它的是：未来诗人的尝试。我们获得的遗产并不是马拉美的语言而是他的语言所开启的空间。

世界形象的消失扩展了诗人的想象：真正的现实不在外部而在内部，在诗人的脑中或者心中。神话的死亡孕育了诗人的神话：诗人想象中的形象在增多，同时他们的作品也有了一种附加和派生的价值，这更多地证明了诗人的天才而不是世界的存在。马拉美的方法、创造性的破坏或者易位，突出的还是超现实主义，使诗人作为异类存在的思想永远地成为了过去。超现实主义并不否认灵感、异常的状态：他们断言这是一件普通的益事。写诗并不要求什么特别的天分，只要有一份精神上的无畏。分割也同样是一种剥离。布勒东一次次地强调他坚信自己的语言创造力，认为它超越了其他任何天才，无论他有多么杰出。此外，当代文学的一般运动，从乔伊斯和肯明斯一直到凯诺的体验，再到电子合成作品，都倾向于建立语言对作者的霸权。诗人的

形象也将遭到和世界形象一样的命运：成为一个逐渐消失的概念。他的形象而不是他的现实。机器的使用，以及为了达到一种超脱的境界而对毒品的使用（米绍称之为可怜的奇迹，同时也是一种在碎片中的安宁），还有数学偶然和其它一些合成工序的加入，总的说来，和所谓的自动写作并没有什么不同：使创作中心移位，并还语言以其本来面目。再一次强调：人类为语言服务；诗人成了语言的奴隶。我们这个世纪是个旋转的世纪，其轨迹是确定无疑的，从文艺复兴的那种被否定了，或者至少可以说是被轻视的势力——古老的灵感出发。语言创造了诗人，而只有从语言在其内部产生，消亡而后再生这一点来看，诗人才是创造者。现代文学史上最宏篇巨著的诗作当属乔伊斯的作品了：芬尼根的堕落、守灵和复活，芬尼根也正代表着英语语言。亚当（所有的人类），英语（所有的语言）和该书以及作者构成了唯一的声音，汇集在一篇循环往复的言辞中：语言，所有历史的终结和起始。诗歌吞噬了诗人。

这其中许多的处理方式都反映了当代所有创作活动所采取的一种评论倾向。其兴趣是双重的：一方面是科学的范畴，也就是说研究创作过程的构成因素，诗歌的句子、音律和形象是如何形成的；而另一种，则属于诗歌的范畴，也就是说扩展创作领域，即使是那些昨天还被社会公认为是个人空间的领域。后一种意思，也就是说诗歌是创造者的个人空间，从这种角度来看，上述的程序都反映出一种古老的怀旧感，认为诗歌是由所有人也是为所有人创作的。但是必须区分清楚两者，一种是使诗歌成为集体创作的尝试，而另一种是试图取消创作者——不管是个人还是集体——的尝试。后者正揭露了当代的一种挥之不去的想法：某种恐惧和顺从。以及一种放弃。人类就是语言，因为不管是说还是听的主体永远是人类。取消说话的主语将最终圆满完成人类精神顺从的过程。人与人之间的关系，已经被交谈者之间的等级差别所玷污了，但是在书本代替活生生的声音，把唯一的课程强加给听者，同时还取消了听者请求或者发问的权利时，人际关系就从实质上发生了变化。如果书本只是要把听者变成被动的读者，那么这些新技术也将使人类不再成为语言的传播者。说话的人不见了，回答的人也消失了，那么语言也将消亡。循环往复的虚无主义，最终将以自我毁灭为结局：也就是各种声音的一统天下。关于诗歌是由所有人共

同创作的观点，本杰明·佩雷特 15 年前提出的谨慎至今我觉得依然适用：集体诗歌的实践在一个解脱了所有压抑的世界里是可以想象的，在那个世界里，诗性思想对于人们来说就像是水和梦般自然。我还要补充说，在那样的世界里，诗歌实践或许已经是多余的了：它本身就已经是一种实际的诗歌了。总的说来，创造者的概念，无论是个人的还是集体的—和当代作者的概念并不是完全一致—和诗作是密不可分的。事实上，所有的诗歌都是集体的。在诗歌的创作中，不仅是诗人主动或者被动的意愿掺入其中，诗人所处时代的语言也渗入了，不是那种固定不变了的语言而是一种在形成中的语言：也就是语言自身的含义。接着，不管诗人愿意与否，证明诗歌存在的是读者或者听众，他们才是作品真正的保存者，在阅读作品时，他们将作品进行重新创作，并赋予它最终的意义。

最初，诗歌、音乐和舞蹈都是一体的。艺术的分化并没有阻止几个世纪以来诗句不管有没有音乐的伴奏，仍然可以唱出来。在普罗旺斯，诗人为他们的诗歌作曲，西方诗歌在作为语言的同时也成为音乐，这是最后的时刻了。从那以后，只要想把这二者结合起来，诗歌总是会溶解在音律里而失去了它作为语言的自我。印刷的发明并非这二者分离的原因，但是，却使这种趋势加强了，诗歌不再是某种听说的形式，而成为读写的形式。的确，阅读诗歌是一种特殊的操作过程：我们在脑中听到我们读到的东西。但是没有关系：诗歌是通过眼睛进入我们的世界，而不是通过耳朵。此外：我们在万籁俱静之时为自己而阅读。从公众行为到个人行为的过渡：这种经历变成了一种个体行为。另一方面，印刷使书法艺术和手工插图或者版画都成为多余。虽然印刷术可利用的手段并不逊于钢笔或者铅笔，但是诗歌所要表达的内容却很少能在页面上和印刷排版融为一体。的确，带插图的版本也并不在少数；但是，通常不是插图牺牲了内容就是内容牺牲了插图。诗人经常试图用文字表达出插图的意义；但结果是使图画和文字同时失真了。我不知道线条是否能够说话（有时在面对某些图画时我相信）；但是，我却能确定印刷文字不会画画。阿波里耐为了引证后者而尝试用文字作画，如果他能发明出真正的诗歌表意符号而不是用书法符号代替的话，我的观点或许会和现在不同。但是表意符号既不是素描也不是油画：是一种符号，构成了符号系统的一部分。同

时，将当代某些画家的勾勒称为书法是一种带批判性的滥用的比喻，也同时是一种混淆。如果说在那些画面中有一些文字的轮廓的话，也是因为我们所有的艺术都能能勾起人们对意义的联想—虽然绘画作品的真正的语言不在于此，而且它的意义也该另当别论。这些尝试没有一种能够危及白纸黑字的统治地位。

取消了音乐、书法和版画，诗歌甚至简化为一种理解的艺术。书写的语言和内部的音律：思想的艺术。就这样，阅读诗歌除了要求一种安静和隔绝之外，还得添上集中精力。读者努力去理解文本所要表达的意思，这种注意力要比听众或者中世纪读者的注意力要更集中，对于中世纪读者而言，阅读手稿同时也是在欣赏一种象征性的风景。同时，现代读者的参与也是被动的。这一领域内所发生的变化和世界形象的变化是相对应的，从史前形象的出现一直到当代形象的崩溃。口语、手稿、印刷品：每一种形式都要求有一块不同的空间来自我表现，并承载一个不同的社会和一种不同的神话。表意符号和经粉饰后的书法是世界形象的真正敏感的代表；而印刷品的语言则对应着因果关系的胜利和历史的一种现行概念。这是一种抽象行为，它反映了世界作为一种形象的逐渐衰落。人类已经看不见世界了：而是在思考这个世界。今天，形势又发生了新的变化：我们重新开始聆听这个世界，虽然我们仍然看不见它。正是由于有了语言的音律复制的新手段，声音和听觉重新获得了从前的地位。有人为此宣告了印刷时代的终结。我不相信。但是文字在人们的生活中已经不占中心位置了。支撑起文字的空间已经不是经典物理的容得下从星体到文字的所有一切的同质平面了。可以这么说，这个空间已经失去了它的被动性：不再是那个容纳万物的空间了，而是一个在不断的运动之中的，改变万物发展流向并积极参与其变化的空间了。是各种变化的代理处，是能量了。过去，它自然而然地承载起了语言音律和音乐；它的视觉表现是页面或者其它任何的平面，在这些平面上垂直和水平地滑过音律和和谐的双重结构。今天，这一空间运动了，立起来了，自身带上了节奏。就这样，口语的重新出现并不意味着回归过去：原有的空间成了另一个更广阔的空间，尤其是成了一个分散的空间。而意味着它成了一个运动着的空间，语言在其中循环往复；成了一个多重的空间，在其中新的句子就像是一个语言的三角洲，就像是一个在空中爆炸的世

界。语言不管是在外部空间还是内部空间，都已经赤裸裸地暴露着了：在太阳的跳动、脉动中包含着星云。

这种变化已经波及到了页面和结构。报纸、出版物、电影和其它可视的再生产手段都改变了文字，而此前文字几乎已经完全被印刷成铅版了。或许马拉美已经预见到这一点了，而尤其要感谢阿波里耐，那个惊人地理解了时代方向的阿波里耐——虽然是在他的“不务正业”中——现代诗歌的这些程序中的许多已经为他所用了。页面，不过是语言在其中延展开的实际空间的代表，它已经成了一个被激活的外延空间，和诗歌的节奏不断地交流着。页面不仅仅包容了文字，或许有人会说它本身也成了一种文字。因此，印刷追求一种音乐范畴内的命运，不是那种记录下的音乐，是一种和诗歌运动以及想象的分分合合相对应的视觉上的音乐。同时，页面也让人想起了图画的画布或者画册的翻页；文字代表着一种形象，它意指诗歌的韵律，同时又以某种方式召唤来文本所指称的物体。在如此众多的手段的辅助下，诗歌重新获得了某种原已失去的东西，并让这些手段重新服务于语言。但是，诗歌既不是音乐也并非图像。诗歌的音乐性源于语言的音乐性；它的那些形象也不过是语言在我们脑中引起的视觉效果，而不是线条或者颜色。一种新的关系在页面和文字之间建立起来了，这是一种在西方全新的关系，但是在远东和阿拉伯却已经是传统了，也就是页面和文字相互阐释的关系。空间变成了文字：空白的空间（象征着沉默，或许也正是因此），说出了符号所无法言说的某些内容。文字投射出一种完整，但是却离不开一种缺失：它既不是音乐也不是沉默，它依赖着这两者。诗歌的尴尬就在于：它参与了所有的艺术形式，但却只有脱离了所有的牵绊它才能存在。

所有的文字都在召唤它的读者。以下的诗歌在人们脑中引起了对仪式的想象：游戏、朗诵、激情（从来都不是表演性的）。诗歌或许是集体再创造的。在某时某地，诗歌可能被众人激活：节庆的艺术期待着它的复活。古老节日的基础是神话时代在一个封闭的空间里的聚焦或者具体化，而该封闭空间通过神灵的下凡迅速成了宇宙的中心。而现代的节日则遵循着一个恰好相反的原则：语言在不同空间的分散，在一处又一处来回穿梭，不断地变形、分岔和翻倍，最后在一个单一的空间的某个句子中聚集起来了。分分合合双重运动演绎出的旋

律。多元性和同时性；语言在一个有磁力的此地的聚集和引力。就这样，孤独的人独自在寂静中阅读诗歌，一群人在聆听或是讲解诗歌，诗歌咒语般地令人想起了戏剧的概念。语言是韵律的结合体：形象，是这出戏剧唯一的人物；页面是舞台，一个广场或者一片处女地；动作，诗歌不断的分分合合，孤独的而多元的英雄总是在和自己对话：分散在所有代词中的代词，在最后一个唯一的广阔的代词中重新聚合起来，但这最后的代词决不会是现代文学中的“我”。这个代词是一种以对立的统一来表达的语言：那个“我”不是“你”，而“你”却是“我”的“我”。

诗歌诞生于沉默和含混的表达之中，诞生于言说的无能力之中，但是却始终坚持不懈地追求着，要把语言恢复为一种完全的整体。诗人把接触到的所有的一切都变成了语言，连沉默和文本的空白也不例外。最近的要以单纯的声音取代语言的尝试——字母和其它声音——要比书法来得更不幸，也更没有创意：诗歌输了但音乐也没有赢。诗歌接纳了喊叫、词汇的转弯、腐化的语言，接纳了嘟哝、窃窃私语，接纳了无含义：而不是无意义。对于含义的摧毁在达达主义背叛的时刻是有其含义的，而且即使是在今天如果敢冒风险，同时又不想再向匿名的公众让步的话，它依然是有其含义的。在一个词语已经失去其含义的时代，这些活动和军队的机枪扫射尸体的行为没有什么两样。今天，诗歌不可能再摧毁含义了，而是在寻找含义。对此含义我们一无所知，因为这种含义并不是我们今天日常所说的含义，而是在更遥远的他方，在一个依稀能辨认的天际。这是没有面孔的现实，它就在这儿，面对着我们，不像一堵墙：而像一片空洞的空间。谁能知道将要来临的会是什么，谁又能知道在一个世界中形成的形象会是哪个，而这个世界，第一次意识到自己作为一个不稳定的平衡在完全的无限中漂浮着，又是能量无数可能性中的一次偶然结果呢？一个变幻的空间中的文字，空气中或者页面上的语言是仪式：诗歌是一些寻找含义的符号的整体，一个自转同时绕着一个还未诞生的太阳公转的表意符号。含义已经不再能照亮这个世界了；也正由于此，我们今天才有了现实却没有形象。我们围绕一个缺失旋转，面对着这个缺失，我们所有的含义都作废了。诗歌在其循环中不断地交替着一闪一灭地发着光。这种闪烁的含义并不是最后的，但却是“我”和“你”的同时的

组合。诗歌：也就是寻找那个“你”。

上个世纪和本世纪上半叶的诗人们以语言来使语言神圣化。他们颂扬语言，即使是在否定它的时候也不例外。语言在一些诗歌中自转，这些诗歌是不可重复的。今天有什么或者有谁能够给语言命名吗？诗歌重获了他性，是语言在一个任何神话都无法到达的空间里的投射，它采取了疑问的形式。而提问的并非人类：是语言在向人类发问。它的问题囊括了我们所有人。在150多年的时间里，在和社会决裂的过程中，诗人感觉到排斥。种种调和，无论是和教会的还是和政党的，最终都以新的决裂或者诗人的撤出而告终。我们热爱克洛岱尔或者马雅可夫斯基不是因为别的，只是为了他们无视正统，因此才有了关于他们的那无法减轻的孤独的语言。而新诗人的孤独却又是不同的：他们的孤独不仅仅是面对他们的同代人的，同时也是面对着未来的。全人类都和他们共同分享着这种不确定的感觉。他们的流放也是所有人的流放。一下就把我们和过去以及未来联系的纽带给切断了。我们生活在一个固定而永无止境的现时中，而且这个现时是不断地运动着的。漂浮着的现时。我们已经不在乎各种文明掠夺来的战利品在博物馆的堆积；同时对于人文科学展示的对于人类过去的认识进展，我们也不感兴趣了。遥远的过去不属于我们：如果我们想在过去中进行自我的再认识，也是因为我们已经放弃了在那个属于我们的过去中进行自我的再认识活动了。同时，人们为之奔忙的未来也不像我们的文明过去所想象和希望的那样。我们甚至不能说它们有任何的相似之处：不是我们忽略了它的形象，而是它本身就没有形象。前所未有的情形：未来第一次没有了形象。史前未来既不是通过地球也不是时间的方式表现出来：而是通过神话，那是一个无记时的年代。现代人使未来下降了，把它扎根在地球上，并给它安上了日期：把它变成了历史。今天，在历史失去其含义的同时，我们也一并失掉了统治未来和现在的帝国。在未来失去形象时，历史也不再维护我们的现时了。诗歌提出了它的问题：——谁是那个说我说过这些的人，而这些又被告诉给谁了？——这个问题把诗人和读者都包括了进去。诗人的隔绝已经结束了：他的语言从一个对于所有人来说都很普通的情形下涌现了出来。不是一种聚集的语言而是分散的；没有建立或者构成什么，除去一种疑问。或许昨天他的使命还是赋予部落语言以最纯洁的含义；

但是今天只是关于那种含义的问题了。这种问题不是疑惑而是一种寻找。同时：还是一种信仰的行动。不是一种形式，而是一些投射在一个被激活了的空间里的符号，这些符号拥有多重可能的含义。这些符号最终的能指可能连诗人本身都不清楚：位于时间之中，我们所有人共同造就而又毁了我们所有人的时间之中。而这时，诗人在聆听。过去人类是视觉的。今天听力敏锐了，感知到沉默本身也是声音，是一种窃窃私语，它在寻找能够使其具体化的语言。诗人倾听时间的述说，即使它说的是：空无。几个词语汇聚或散落在页面上。这种成形是一种预成形：现时即将到来。

那本书以赫拉克利特的形象为开端。在它的末尾我发现：琴，神化了人类，也在宇宙中给了人类一个位置；弓，让它远远地射出。诗歌所有的创造都是历史性的；所有的诗歌都希望后无来者，建立一个永恒的王国。如果人类是超越性的，能够远远超越自身，诗歌就是这种不断自我超越和永恒的自我想象的最纯粹的符号。人类是形象，因为他是自我超越的。或许只是我们这些一直以来就不断地要摆脱存在的人们才有历史意识和超越历史的需要，那种存在总是和自身分离，却又总在寻找自身。人类想和他的创造物合而为一，和自身及他的同类人聚集在一起：成为世界的同时也不失成为他自己。我们的诗歌意识到了分离，同时又尝试着要聚集起分离物。在诗歌中，存在和存在的欲望暂时联合起来，就像水果和嘴唇一样。诗歌是一种短暂的调和：昨天，今天，明天；你，我，他，我们。所有的一切都在场：这就是存在。

翁妙玮、程利阳　译

附　录

诗歌、社会与国家

没有什么能比像国家拥有权力侵入艺术创作领域这样的更具有破坏性和更冷酷的事了。政治权力，还有那些企图粉饰它的意识形态，是毫无生气的，因为它们的本质在于对人的禁锢。尽管人们从未有过毫无顾忌发表自己言论的自由，——自由一词总是在某重限定或者是在某些特定的范围内来定义的：在这种或是那种情况下我们是自由的——，但是显而易见，凡是权力强制参与人们活动的地方，艺术就会失掉感染力，或是退化为一种低级的、机械的活动。艺术是富有生命力的，能在特定方向的指引下不断创新，而这个方向永远不是外在的、浅显的，它来源于社会深层次的倾向。如同树木枝杈生长的不规则，艺术的发展趋势某种程度上也是无法预见的。相反地，政治的特点即是对创作自主性的一种否定：那些庞大的帝国试图抹杀人的丰富多变的面孔，并勒令它变为永远只有单一表情的面具。权力使人们丰富的生活——不论是伟大的，恐怖的或是具有戏剧性的——，最终都归于单调。"国家即我"，这条格言在骨子里剥夺了人们拥有各色脸孔的权利，而代之以有着石头般相貌的抽象的"我"，并最终使之成为全社会的榜样。运用一些相同的成分，以旋律的方式进行，构造出一些新的组合——像这样的风格，也都已经退化为单纯的重复。

当前一件极为迫切的事，便是澄清在"民众艺术"或"集体艺术"与"官方艺术"之间产生的混淆。前一个来源于社会的信仰和理想的灵感；而后一个则是暴政强权的产物。有很多的观念和信仰，——如对城邦的膜拜，对基督教，佛教和伊斯兰教的笃信等——，都是国家权力和强大帝国的体现。但是如果把哥特或罗马艺

术看作是教皇的杰作，或是把马土腊[1]的雕塑艺术当成伽腻色伽[2]所建帝国的必然产物，那是绝对错误的。政治权力可以引导、利用和推动（在某些情况下）艺术潮流，但绝对不能创造艺术，而且权力最终会使艺术走向荒芜。艺术长久的从社会语言里汲取养分，这种语言归根结底是一种世界观。同艺术一样，国家也生存、扎根于这种世界观——不是教皇创立了基督教，而是基督教产生了教皇；自由的国家是资产阶级的产物，而非相反，这样的例子不胜枚举。当征服者把自己的世界观强加于被征服的国家的时候（如同伊斯兰对西班牙），外来的国家及其文化将会长久的被视为异物，直到被征服的国家真正接受了其宗教或政治的概念，只有到那时，也就是说：只有到新的世界观转变为一种共同的信仰和语言的时候，被社会所认可的艺术或诗歌才会浮现。这样，国家可以推行一种利己的世界观，而阻止那些对自己造成威胁世界观蔓延并消灭它们；但却无力创建新的世界观。国家同艺术的关系也是如此：国家不能创造艺术，很难在不破坏艺术的前提下推动它；更常见的是，国家似乎从不试图对艺术加以利用，而是改变它，窒息它或是把它变为一副僵硬的面具。

埃及，阿兹特克，西班牙的巴洛克以及法国“伟大世纪”的艺术，这些广为人知的例子，似乎推翻了以上的结论，它们都分别处在绝对权力鼎盛的时期。由此，有人从其艺术辉煌推断出当时国家的雄伟壮丽，也就不足为奇了。但是，我们只要进行一项简单的考察就可以揭示出这种论调的错误所在。

如同所有的被称作“典仪文明”的艺术一样，阿兹特克文明是一种宗教艺术，其社会也是在一种明暗交替的神圣气氛中诞生的，其所有的活动也都浸透着宗教的因素，就连国家本身也是宗教的表达形式。莫克特苏马比头领职务还高级：他是一个巫师。战争是一种仪式：在有关太阳的神话里，维齐洛波奇特利，常胜的太阳神，用“休科阿特尔”（火蛇，一种像龙的动物）打败了科伊奥莉沙乌基（戴着许多铃铛的月亮女神）同她的众星女神塞松维斯纳华克姐妹们（400个南方众星女神）。这个部落其它的活动也有同样的特点：政治和艺

① 印度城市，宗教中心。
② 印度贵霜王朝国王，公元 53？—123？年在位。

术，商业和手工艺术，外部关系和家庭关系都出自神祇的母体；公众生活和私人生活从属于同一生命长河，而不是两个彼此分开的世界。出生或是死亡，战争或是节日，都是宗教活动。因此，如果把阿兹特克艺术断定为国家的或政治的艺术，那就犯了一个严重的错误。阿兹特克的国家和政治尚未获得自主，其权力中仍然糅杂着宗教和魔力的色彩。事实上，阿兹特克艺术表达的是宗教而非国家的含义。也许有人会说以上论述只不过是一个文字游戏，认为国家的宗教色彩没有限制反而扩大了国家的权力。这种观点是不确切的：宗教通过国家来体现（正如阿兹特克文明的例子）同宗教服务于国家（如同发生在罗马帝国的例子）完全不是一回事。这种区别在某种程度上是如此重要，以致于如果没有了它，不可能理解呈现于科尔特斯①面前的阿兹特克的政治。事情远不只如此：阿兹特克的艺术，从其字面意义来讲，也是宗教。雕塑，诗歌或者绘画不是"艺术作品"，也不是文艺的体现，而是宗教的化身同诸神的活生生的体现。以此类推：墨西哥国家各方面全部的、绝对的特点不是政治秩序而是其宗教本质。国家即是宗教：首脑，士兵和文艺的保护人均属于宗教的范畴。阿兹特克艺术的表现形式，包括政治内容，都采用了一种社会公认的神化的语言来进行描述。②

罗马和阿兹特克之间的对比展示了神化艺术和官方艺术之间的差别。罗马帝国渴求神化。但是如果从神圣到世俗，从神话到政治的过渡是顺其自然的话——就像我们从古希腊和中世纪末所看到的——

① 科尔特斯（1485—1547），西班牙殖民征服者，1504年开始殖民生涯，于1519年到达墨西哥。

② 这不是更深入的了解阿兹特克社会的特性和领会其艺术真正含义的机会。只要注意到其宗教的二元论（对居住在谷地的早期居民的土地崇拜以及对阿兹特克自己战神的崇拜）同一个二元的社会组织相对应就够了；另外，我们知道，阿兹特克人几乎总是把外来的臣民当作工匠和建筑者来利用。所有这些无不使我们揣测，我们所面对的是这样一种艺术与宗教，它们通过积累和对自己、他人因素的超越来掩饰了自己内部的分裂。没有什么能够如同伟大时期的玛雅艺术所提供我们的类似的东西了，在奥尔梅加或特奥蒂华坎，形式的整体是自由、自发的，不似在科亚特利奎那样，是概念的、永恒的。帕伦克地形生动、自然的线条——或特奥蒂华坎严谨的的几何学——使我们隐约看到一种宗教的而非放纵的意识，一种自然形成的而非对分散的因素的搜集、超越和重新排列所组成的世界观。或者说：阿兹特克艺术倾向于一种调和主义，不是对所有现成因素，而是对世界相对立概念的调和，是自身的、唯一的观念的自然发展，这同世界上其它最古老的文化不同。这是阿兹特克社会面对中美洲古老文明，其野蛮特征的另一个方面——原注。

那么，反方向的演化就绝对不可能了。事实上，我们面对的不是一个带有宗教意味的国家，而是一个国家所依赖的宗教。不论是奥古斯都还是尼禄，马科·奥雷略还是卡利古拉，"人间的尤物"还是"头戴皇冠的魔鬼"，他们都是些被人惧怕或被人爱戴的人物，但他们却不是神祇。还有那些试图追求永恒的形象也和诸神无缘。虽然维吉尔的眼睛紧盯着荷马和古希腊，他却知道原始的统一已经永远地被破坏。在联邦，同盟和古典城邦的敌对里，宗主国出现了荒废的城市；在公共的宗教信仰里，出现了国家的宗教；古老的虔诚，这在公众的祭坛上被恪守的教条（如同在索福克勒斯时代），变为哲学家们内在的态度；公共的仪式回归到它的政治功能，而真正的宗教信仰成了独一无二的表演；哲学和神秘主义派别不断增长。奥古斯都时代的光辉灿烂——还有后来的安东尼奥时期——不能使我们忽略它存在的短暂。但是，不论是某些人的德行，还是诸如奥古斯都或图拉真[①]的意志都不能使死人复活。官方艺术，在其最为辉煌的罗马时代，是一种由少数被选中的人来从事的宫廷艺术。这个时代诗人们的态度可以从贺拉斯的诗中找到答案：

> 我憎恶并远离世俗百姓。
> 请你们仔细听我的劝告：
> 世俗间决不会有诗歌。
> 请听缪斯的牧师的讲话：
> 我为少男、少女歌唱……

关于十六、十七世纪西班牙文学以及它同阿斯图里亚斯王朝的关系：这个时期几乎所有的艺术形式都诞生于西班牙接纳文艺复兴文化、深受伊拉斯谟影响和参与为现代时期作准备的倾向中的这一时刻（拉纤女人，内布里哈，加尔西拉索，比维斯，巴尔德斯兄弟等）。甚至那些被巴尔武埃纳·普拉特[②]称之为"神秘感应"和"民族时期"（两者之间的共同点在于反对欧洲主义与皇帝时期的"现代主义"）的

---

① 图拉真（约 53—117）第一位出生于意大利以外的罗马皇帝，他向东扩张了帝国领土；实施了巨大的建筑计划并扩大了社会福利。

② 巴尔武埃纳·普拉特（1900—1977）：西班牙文学批评家，著有《西班牙文学史》。

艺术家们，也都发展着这些西班牙数年前归为已有的倾向以及形式。圣·胡安模仿加尔西拉索（很可能是通过塞巴斯蒂安·德·科尔多瓦的“神圣风格的加尔西拉索”）；路易斯·德·莱昂教士专门采用文艺复兴的诗歌形式，在他的思想里，柏拉图和基督教义是统一的；塞万提斯——处在两个时代之间的人物，僧侣、神学家社会里世俗作家的典范——除了受意大利文化和自由生活的影响外，还汲取了十六世纪伊拉斯谟主义的酵素。国家连同教会引导、限制、修正和利用这些潮流，但却不创建它们。如果把目光转回到纯粹西班牙民族的创作——戏剧，令人吃惊的却正是在那个循规蹈矩时期里的自由自在和无拘无束。总之，阿斯图里亚斯王朝并未创造出西班牙的艺术，相反地，却把西班牙同新的现代时期隔离开来。

法国集权政治同伟大艺术之间前因后果的关系的例子也不能提供令人信服的证据。如同西班牙，路易十四时期的“古典主义”是十六世纪哲学、政治和生活的极端动荡不安的产物。拉伯雷和蒙田的精神自由，最杰出的抒情诗人的利己主义——从马洛、塞夫到让·德·斯蓬德、德斯伯特斯、夏斯涅，从龙沙到多比涅——路易莎·拉贝同“女性身体赞美者”的情欲主义，均是自愿自发、无拘无束和自由创作的见证。关于这一点不能不提到其它艺术同这个无秩序的、利己主义盛行的世纪的生活本身。没有什么比瓦卢瓦[①]的艺术（杜撰编造，肉欲快感，随心所欲，生动鲜活和充满激情、显而易见的好奇心）更加远离国家推行的官方艺术风格的了。这股潮流延续到十七世纪，虽然一切都发生了改变，君主制却更加巩固。皇家语言学院的建立，使得诗人们不仅要对付教会的监视，还要应付重新有了“语法意识”的国家。文学荒芜的情况在数年后南特赦令[②]的废除和耶稣会的胜利时达到了顶点。仅从这个角度看，熙德的抱怨申诉同高乃依的困难处境，莫里哀的苦涩无味，拉封丹的孤独寂寞同拉辛的沉寂无声（这种沉寂感远非一个简单的心理原因就能解释清楚，我认为它是法国“伟大世纪”的精神状态的写照）就都有了真正的含义。这些例子足以说明艺术对这样一种以引导为名，来消灭艺术的“保护”应持有一种惧

---

① 法国古地名，包括现在的埃纳省和瓦兹省。
② 1598年法国颁布的有利于新教的法令。

怕而不是感谢的态度。“太阳王”的古典主义使法国艺术更加贫瘠。如果认为十九世纪的浪漫主义、现实主义和象征主义是对“伟大世纪”精神的深刻否定和对十六世纪自由传统的重新恢复，丝毫都不夸张。

古希腊向人们揭示出公社艺术是自发和自由的。很难把雅典城邦同恺撒帝国、教皇、集权君主制度或所有的现代国家作比较。雅典的最高权利机构是市民大会，而不是那些高高在上、依靠军队和警察来统治的官僚集团。古老的悲剧和喜剧往往用暴力的形式来描绘城邦的各种事物，这解释了柏拉图的态度：希望“国家对诗歌创作的自由的参与”。只要读读那些悲剧——特别是欧里庇得斯的悲剧——或亚里士多德的悲剧，就可以发现这些艺术家们无可比拟的自由与奔放。这种表达自由基于政治上的自由，甚至可以说希腊人的世界观渊源于城邦的主权和自由。“或许在阿里斯托芬展示《云》的同一年”——布尔克哈特在他的《希腊文化史》中谈到——“出现了世界上关于政治的最早记忆：走近希腊人的国家。”政治思考同艺术创作存在于同一环境中。画家和雕塑家们在其行业和条件的限制下享有同样的自由。那个时候的政治家——绝不像我们今天所见到的那些政治家们——从不考虑要为艺术风格立法。

古希腊艺术也参与市民的论战，因为城邦的宪法要求市民对公共事务自由发表意见。“政治”艺术只有在有政见表达自由可能的地方——也就是说，在有言论和思想自由的地方——才会诞生。在此意义上，希腊艺术是“政治的”，但绝对不是在当代对“政治”这个词理解的低级的层面上。诸位读一下《波斯人》就会知道所谓的用歪曲宣传的纯净的眼睛来对付敌手。阿里斯托芬的激烈言辞总是用来反对同胞；运用各种手段来讥讽对手成为古希腊喜剧中的一个特点。这种艺术的政治交战从自由中诞生。那时不会有人追随萨福①，因为她讲的是爱情而不是论战。只有到了宗派纷乱的、卑下的二十世纪才又出现类似的无耻。

哥特艺术并非教皇们或皇帝们而是城市和宗教秩序的创作。这条结论也可以应用于中世纪特有的智力机构——大学。如同大学，大教

---

① 萨福（前628？—前563?）：古希腊女诗人。

堂也是城市公社的作品。人们常说这些庙宇的垂直结构表达了基督教对升上天堂的渴望。必须指出，建筑的紧凑和指向天空有着深刻的中世纪社会含义。实际上，所有的建筑都向上，指向天空；与此同时，每座建筑都有自己的生命、个性和特点，但这种个体的多样性并未破坏整体的统一性。大教堂的布局是那个社会的活生生的物质表现，在这个社会里，面对君权和封建权力，各个社会集团形成了一个由联盟、联合、条约和约定组成的庞杂的家族体系。公社的自由自发，而不是教皇或皇帝的权力，给予了哥特艺术双重的内容：一方面，如同箭一样的向上；另一方面，水平延伸，没有压迫地覆盖了所有种类的建筑的建造。事实上，教皇的伟大艺术存在于巴洛克时期，它的代表人物是贝尔尼尼①。

国家和艺术创作的关系事实上取决于双方所属的社会的性质。在公认的原则以外——直到可以从一个宽泛而又矛盾的范畴里得出结论——，历史的结论证明，国家不仅从未充当过艺术的真正有价值的创造者，而且总是为自己的目的把艺术变为工具，从而使艺术做作、退化。因此，“艺术为少数人”几乎总是一些艺术家，公开的或隐晦的，为反对官方艺术或社会语言的糜烂而作出的灵活的回答。贡戈拉②在西班牙，塞内加③和卢卡诺④在罗马，马拉美面对第二帝国同第三共和国的庸人……，这些艺术家，在确认自己的孤独和对当局的拒绝后，获得了创作者们所能想到的最高理想：同后世人们的交流。幸亏这些艺术家，语言才有了自我意识和自由力量，才免于沦为方言俚语和落入俗套。

他们的守口如瓶——从来都不是绝对不可进入的，对那些敢于在那蜿蜒曲折的语言文字构成的围墙后面冒险的人是敞开的——如同种子一样，关闭着，里面却沉睡着未来的生命。在这些诗人逝去数个世纪后，它们才从黑暗中来到光明的世界。他们的影响现在是如此之深远，以至于应该称他们为“创造诗人的诗人”，而不仅仅称之为“写诗的诗人”。他们的作品里经常出现凤凰、石榴和埃雷乌西斯城的麦

---

① 贝尔尼尼（1598—1680），意大利建筑师和雕刻家。
② 贡戈拉（1561—1627）：西班牙黄金世纪诗人，夸饰派的代表人物。
③ 塞内加（公元前4—公元65年）：罗马帝国时期哲学家。
④ 卢卡诺（公元39—65）：罗马帝国时期诗人。

穗等形象。

诗歌与呼吸

埃蒂安布勒认为诗歌的快感或许源自生理学，更确切的说：肌肉和呼吸。为了证明自己的论断，他强调法国亚历山大体诗的节律——我们发音时所需要的时间——和呼吸的节奏相吻合。与此相同的还有西班牙和意大利的十一音节诗。埃蒂安布勒却没有解释为什么节律中的短节律诗或者长节律诗也会给我们带来快感。很多世纪以来，西班牙的民族诗歌一直都是八音节，即使是在加西拉索的改革后，谣曲的八音节一直为用我们的诗人们所采用。能够否认倾听和朗读我们古老的八音节诗所产生的快感吗？还有惠特曼的长节律诗呢？还有伊丽莎白时代的素体诗呢？节律长短似乎应该取决于共同语言的节奏——根据艾略特在一篇著名的文章里谈到的，这是指交谈时的音乐性——而非生理学。诗歌的节律长短已在句子中初露端倪。单词的节奏是具有历史性的，语言在此时或彼时以及互相交流过程中获得的快慢、迟缓或音调，随后便结晶为诗歌的旋律。“时代的节奏”这一说法远不止是一种比喻，它的生命的节奏可以使每个民族和每个人体验到历史的幸运。这种节奏——行动、思想和社会生活的时间——同样可归为词语的节奏。

洛佩·德·维加的迅疾如风的速度到了卡尔德隆就成了在语言中瑰丽庄重的漫步；维多夫罗的诗歌如同一连串词语从枪膛射出，这是同他以及一战后发现机械速率的那一代人的性情相吻合的；塞萨尔·巴列霍诗歌的节奏是从秘鲁的语言中汲取的营养……。诗歌的快感是词语的快感，它基于一个时代的语言，一代人和一个社会。

我不否认呼吸同诗歌之间存在着毫无疑问的联系：所有的精神活动同时也是身体的活动。但这种联系既不是唯一的也不是决定性的，如果真的这样，那么所有语言的诗歌就只会有一种节律了。我们都知道，当日本人只采用短节律——五个和六个音节——时，阿拉伯人和希伯来人更喜爱使用长节律。朗诵诗歌是呼吸的练习，但又绝不仅如

此。深深的呼吸，不只是体育或保健练习，而是把我们同世界连接起来并加入世界旋律的一种方式。朗诵诗歌好比用我们身体的同自然的运动翩翩起舞。类推法的原则在这里起了决定性作用。朗诵曾经是——现在仍然是——一种仪式。我们在一个不可分割的呼吸、节奏、形象和感觉的整体练习的运动中呼吸着这个世界。呼吸是一个诗意的动作，因为它是协调一致的动作。在这个协调一致的动作里，而不是在生理上，存在着埃蒂安布勒所称作的“诗歌的快感”。

同一个批评家指出，对于安得烈·斯皮尔——法国自由体诗歌的理论家——来说，诗歌的快感只不过是由双唇、舌头、口腔其它肌肉同喉咙共同参与的体操运动。根据这种天才的理论，每种语言都需要一系列的肌肉运动来表达了。诗歌之所以能使我们产生快感是因为它引起和刺激肌肉令人愉快的运动，这也可以解释为什么有些诗句听起来很悦耳，而另一些同样节律的诗句听起来很糟糕；为了使诗句更加美妙动听，应该把单词按照使发音过程变得更加容易这样一种方式来加以发音。如同障碍跑运动员，朗诵者从一个单词跳跃到另外一个单词，从而能从在这样一个刺激、愉悦感官的迷宫里来回跳跃的“赛跑里”产生快感。从角斗士和游泳者那里产生的快感亦属同类。前面所提到的所有诗歌即呼吸的观点适用于这样一些观点：旋律不是单独的音，也不是单纯的意义，也不是肉体快感，而是它们的综合体。

惠特曼，美洲诗人

瓦尔特·惠特曼是唯一一个没有感到与社会格格不入的现代诗人，甚至没有感到孤独——他的独白即是恢弘的合唱。毫无疑问，他至少扮演了两个角色：公众诗人和家庭一员，这隐藏了他真正的情欲倾向。但是他的面具——民主诗人——远不止是一副面具：而是他的真正面目。尽管最近有一些解释，但在他身上仍可寻得诗歌的与历史的梦想的重叠。他的人生信仰与社会现实之间没有裂痕，如果完全从心理上考察，这是非常出众的——我是想说更坦然和更有意义。然而，惠特曼独一无二的诗歌仅放在现代社会范畴里是无法解释的，所

以只有放在另外一个更加宽泛的范围里考察——美洲。

在一本堪称此类书籍的典范的书中[①]，埃德蒙多·奥·戈尔芒解释说：我们的大陆从来就未曾被发现过。事实上，不可能发现不存在的事物；美洲，在被冠以“发现”这个名称之前，并不存在。不仅要谈美洲的发现，还应该谈谈它的发明。如果说美洲是欧洲人精神的创造，那它在哥伦布航行之前就已经初步从海上的迷雾中显现出了轮廓。欧洲人接触到这些土地时，他们发现了自己的历史梦想。关于这一点国王写下了值得赞美的篇章：梦想变为了现实，美洲就存在于此刻，它是一份伟大的礼物，一份历史的馈赠。但这不是一个固步自封的此刻，而是杂糅着明天的此刻。美洲的出现与此刻是未来；我们的大陆有着自己的大自然，但却不为自身而存在，而是作为被创造和被发明之物。它的存在、现实或物质组成了一个永远属于未来的存在，一段根据未来而不是过去来断定的历史。美洲不曾如此；它是——只有它是乌托邦时——一段正在走向黄金世纪的历史。

如果考虑到西班牙和葡萄牙在美洲的殖民时期，这种说法恐怕是不十分恰当的。但是很显然，美洲的土生白人几乎没有获得自我意识并起来反对西班牙人，也没能重新发现美洲的乌托邦特点并创造属于他们自己的、法国式的乌托邦。所有人都从独立战争中看到了原始准则的回归，一个真正的美洲的回归。独立战争是对历史一次纠正，是原始现实的重新确立。如果察觉到它是对未来的重新确立的话，这种修复就有着明显的特别之处和完全的不合逻辑。幸亏法国革命的原则，美洲重新回到了它的出生状态：不是过去，而是未来、梦想。欧洲的梦想，被选择之地，空间的和时间的，以及所有这些，都是欧洲的现实所力不能及的，欧洲有的只是否定过去和否定自我。美洲是欧洲的梦想，完全不受欧洲历史的约束，没有背负传统的重担。一旦独立的问题得到解决，自由美洲的抽象的、乌托邦的自然必定会在诸如法国干预墨西哥的事件中重新显现出来。华雷斯[②]和他的士兵们恐怕都没有想过要同法国作战，而是要和法国的大肆掠夺作战。真正的法国是理想的和世界性的，不止是一个国家，而是一种观念，一种哲

① 《美洲发现之印象》，墨西哥，1951 年——原注。

② 墨西哥第一任总统，任期为 1858—1872 年。

学。奎斯塔斯[①]认为同法国人的战争可以视为内战，这不无道理。墨西哥革命是必要的，为了使国家从这个哲学的梦中苏醒过来——另一方面，它掩盖了独立、改革以及独裁统治都几乎没有触及的历史现实——并找回自己，这已经不是那个抽象的未来了，而是三段时间——我们的过去，我们的现在和我们的未来——都本应寻找的根源。历史的重音变换了时间，而这正是墨西哥革命的精神实质之所在。

美洲大陆的撒克逊人部分的乌托邦特点更为的单纯。那里不曾存在过复杂的土著文化，天主教在那里也没有建立起恒久的建筑：美洲曾是——如果曾经是的话——一块明净的地理空间，对人类的活动敞开胸怀。它缺乏历史性的物质——古老的社会阶级，政治机构，信仰和承传下来的法律条文——，现实造成的障碍并不如自然多。人们并不同历史作斗争，而是同自然作斗争。只要有历史障碍——比如：土著人的社会——，它就会被历史清除，而变为纯粹的自然事件。北美人的态度可以简缩为：所有那些与美洲乌托邦的自然无关的事实就不属于历史本身；这是一种自然的事实，因此不存在，或是作为没有生命的障碍或是他人的意识而存在。弊端就在这里：它组成了自然世界的一部分——比如印第安人，河流，山峦和其它一些需要驯服或是摧毁的障碍——或者是一种外来入侵造成的现实（过去的英国人，西班牙的天主教，君主制度等等）。美国独立革命战争即是对非美洲的外来因素的驱逐。如果说美洲的现实是自身不断的创造结果，那么它在某种程度上表现出来的不可征服和不可同化的特点却不是美洲所有的。从其它的一些方面看，未来是人的属性：作为人，所以我们有未来；在上一个世纪撒克逊美洲，这个过程被颠倒了过来，未来决定了人：作为人，因为我们有未来。所有那些没有未来的不称其为人。这样，现实没有给矛盾、模糊或争斗任何可乘之机。

惠特曼可以信心十足、天真无邪地高唱正在进行的民主的赞歌，因为美洲的乌托邦已经变的含混不清，同现实没什么两样。惠特曼的诗是伟大的预言家之梦想，只不过是另外一个梦想的梦想，另外一个更加宏伟并滋补着它的预言之预言罢了。? 美洲沉睡在惠特曼诗歌的

---

① 乌拉圭政治家，于1897—1903年间任总统。

梦中，因为他的诗歌本身也是梦，而且梦的是如此具体，梦中甚至可以见到它的人民，它的河流，它的城镇以及它的山峦。所有这些巨大的现实集合如此轻盈的移动着脚步，好象没有经过面前一样；事实上，它缺少历史的重量：它是正在变为化身的未来。惠特曼所歌颂是乌托邦的现实。我并不是想说这是不切实际的或者只是一种愿望，而是想说操纵它、证明它和给它现实的意义、活动的重力的实体就是未来。梦中之梦，惠特曼的诗歌只有在这种情况下才是现实的：他的梦就是现实的梦，除了创造、梦想之外别无他物。“当我们梦到自己在做梦时”——诺瓦利斯说——“我们离醒来之时就不远了”。惠特曼从来没有意识到自己在做梦，并且总是认为自己是一个现实主义诗人。只有当他歌唱的现实不是已有之物而是被未来所覆盖的物质的时候，他才可以称作是一个现实主义诗人。美洲之梦体现于惠特曼，因为美洲本身就是一个梦，一个纯粹的创造之梦。在惠特曼之前或之后我们还有另外一些梦想诗人。所有这些诗人——爱伦·坡、达里奥、梅尔维尔、或狄更生——都尽力尝试逃离美洲现实之梦魇。

贾永生　译

另一个声音

导 言

本书汇集了近年来所写的几篇杂文，其内容都是关于诗歌以及当代诗歌情况的。我很早就开始写诗，也很早就开始了对诗歌创作活动的思考。这是各种具有两重性的工作中的一种：既是一种劳作又是一种神秘，既是一种消遣又是一种圣举，既是一种职业又是一种激情。我的第一篇杂文作于 1941 年。那是一篇对于诗歌和人类经验的两个极端——孤独与交往的思考性文章（由于结构松散，或许叫做随笔更为恰当）。我是在两个诗人——克维多与圣胡安·德·拉·克鲁斯——身上将孤独与交往人格化的，当时我正满怀激情地阅读他们的两部作品——《忏悔者的眼泪》[①] 和《心灵的颂歌》。后来我又写了一本完整的书，《弓与琴》（1956），许多别的散文都是该书的续篇，过了很久，又写了另一部作品：《淤泥之子》（1972）。在后一本书中，我论述了诗歌，从浪漫主义到象征主义和先锋派。现在我发表的杂文是《淤泥之子》结尾部分的继续，也就是说，关于先锋派的衰落以及当代诗歌艺术的情况。我们并非像某些人所说，生活在诗歌的末日，而是生活在诗歌传统的末日，这传统以伟大的浪漫主义诗歌为开端，至象征主义诗人达到高潮，而本世纪的先锋派则构成了它迷人的黄昏。另一种艺术在升起。

人们将当代称之为“后现代”。这是令人费解的名字。如果我们的时代是“后现代”，我们的孙子们该怎样称呼他们的时代呢？后后现代吗？人们普遍认为，标志着所谓现代派特征的思想、信仰、价值和实践，今天在总体上经历着一场根本的变化。既然如此，这个时代就不能简单称作也不能定义为后现代。它只是现代派以后的东西：某种与现代派不同的东西。某种已经具有自身特征的东西，尽管尚在形

① 又名《基督徒赫拉克里托和模仿大卫的第二把竖琴》（1613）。

成的过程中。断裂，像经常发生的那样，开始时只有少数的心灵察觉，然而在第二次世界大战之后，这种变化便越来越明显。

现在我们正经历从一产生就构成现代的这两种思想的崩溃，它们就是：把时间看作向着日益美好的未来直线地持续延伸的观点和将变化作为时间持续的首要形式的观念。这两种思想都已化作我们关于历史走向进步的观念；社会在不停地变化，有时是以暴力的方式，而每一次变化都是一种前进。典型的时间已不再是过去及其虚幻的黄金时代，而时间以外的时间，天使与魔鬼、良知与罪孽的永恒都已让位于对进步的崇拜。希望之地属于未来。在政治活动的范畴，变化表现为革命思想，在文学艺术领域，则表现为新艺术概念，它建立在与最后的过去绝裂的基础之上。今天，未来已不再是一种吸引力，使其得以维持并获得证实的时间概念正渐渐消失。随之而来的是，二十世纪使如此众多的诗人产生灵感的伟大神话也化作云烟，这个神话就是革命。它的衰落与艺术和诗歌的先锋派的衰落是同步进行的。这不奇怪，现代艺术是作为对法国大革命的回答而产生的——既是回声也是反驳——，从而开创了现代派的先河，它的命运已经与革命思想融为一体。

这本小书的第一部分由三篇文章组成。第一篇说的是长诗的来龙去脉。这是一种在二十世纪非常走运的诗歌形式。我并不是说现代最好的诗篇是长诗，或许恰恰相反：一首三四行的诗歌的张力往往会穿透时间的墙壁。然而长诗——艾略特、佩尔塞和希梅内斯的作品，仅举这三位突出的例子——是我们时代的体现并给它打亡了标记。第二篇说的是现代诗歌和绝裂传统的结束。第三篇是对朦胧以及诗歌与革命神话的几乎总是不幸的关系的简短的思考。第二部分，最长的是审视诗歌在当代社会中的作用。以一个问题和一个回答的企图作为结束：诗歌在将来的时间里的位置何在？描述有余而预见不足，我的回答是一种信仰的公开。这些篇章不过是自两个世纪以来现代诗人们永不疲倦地书写的《捍卫诗歌》的又一个变种。

奥·帕斯

1990. 1. 31 于墨西哥

诗歌与现代性

一、叙述与歌唱（论长诗）

歌唱一个生动的故事
叙述它的曲调

——安·马查多

何谓长诗？长就是扩展的意思。字典上说扩展就是使一个事物增加面积，从而占有更多的空间。就其原有的本意来说，扩展就是一种扩张的概念。因此一篇扩展开来的诗就是一首长诗。由于语言中的词是一个接一个，先后按行排列的，一首长诗有许多行，它的阅读也是长时间的。空间就是时间。但是一首诗要多长才能被看作长诗呢？要多少行呢？

《摩诃婆罗多》有二十多万行，而一首和歌被日本人视为长诗，只有三十或四十行。《孤独》有两千行多一点，《初梦》近一千行，《神曲》约一万五千行。而《荒原》只有四百三十行，《骰子一掷》不足三百行，《死无尽头》六百行多一点。长或短是相对的可变的概念。诗句的数目不是标准：对日本人来说是长诗，对印度人则是短诗，对于二十世纪的人来说是长诗，对于巴罗克时代的人来说则是短诗。必须寻找下定义的其它因素。

瓦莱里曾说，诗是一种感叹的发展。形式精美，可它本身需要发展。在短诗中，开头和结尾几乎融为一体：几乎没有发展。在中篇的长诗中，首尾是有区别的，尽管有区别，各有自己的风貌，却又是不可分割的。我们读中篇的长诗，要从第一行读到最后一行，不能光读

开头和结尾。我们不能使哪一部分独立出来。在长诗中，各部分同样不能完全独立地存在，但是各部分还是存在的。我们不能孤立地读中篇长诗的某一部分，因为那部分本身没有意义，而长诗则不同，各部分都有自己的生命。例如：保罗与弗兰塞斯卡在《地狱》中的逸事，与马特尔在《人间天堂》的相遇或者庞德诗中的《暴利之歌》。

诗歌受整体内部变化的双重原则所制约。在短诗中，为了维护一致性而牺牲了变化，在长诗中，变化获得了充分的发挥，同时又不破坏整体性。因此，在长诗中，我们不仅看到长度，其标准也在变化，而且会看到整体中的很多变化。此外，在长诗中还有另一个双重要求，它与整体中的变化准则有着密切关系：破格与复归。在任何诗歌中，复归都是一条基本准则。格律及其重音、韵脚，在荷马与其他诗人的作品中的形容词，作为音乐题材和旋律而重复句式和插入语，都是强调连续性的符号或标志。在另一端则是断裂、变化、创新，总之是意外之举：破格的范畴。我们称之为发展的东西无非就是惊奇与复归、创新与重复、断裂与持续的结合。

如果仅就其最简单和最本质的形式而言，一首诗就是一首歌。歌唱不是演说也不是解释。在短诗中，诸如哈尔恰[①]、俳句、讽刺诗、绝句、民谣等，都省去了作为吟咏的原因和目的的背景以及大部分环境的描述。然而为了“歌唱”阿喀琉斯的愤怒及其后果，荷马就要“叙述”他及其他阿卡亚人和特洛亚人的丰功伟绩。歌唱变成叙述，而叙述又变成歌唱。就其最直接的形式而言，叙述就是讲一个事件或一段历史故事。诗歌要向我们讲述某件事情：英雄的故事。追本溯源，长诗是叙事诗。然而英雄们的故事同时也是神的故事，英雄世界与神圣世界这二者之间的关系的故事。尤利希斯、埃涅阿斯、吉尔加美什：他们与男女诸神的相逢、相爱、相争。神秘与英武融为一炉：叙事题材是英雄们的伟绩，而英雄都是半神式的人物。有哪一部叙事诗是纯粹人间的而没有被超人的干预和神族所污染的吗？都说《熙德之歌》是一部现实主义的诗作。非也：现实主义是一个现代的概念，而《熙德之歌》——是一部中世纪的文本，就是说，它属于一个被我们称作真实的现实与超自然神奇的现实经常互相渗透的时代。史诗一

---

① 一种起于阿拉伯语的短诗，为西班牙语诗歌的源头之一。

端与历史结伴，另一端与神话为伍。史诗、神话和宇宙起源学经常互相渗透。叙事诗与宗教诗是堂兄弟。而宗教诗很快就向哲学诗转化了。从巴门尼德[1]到卢克莱修[2]，例子不胜枚举。

基督教的西方引进了一个伟大的具有双重性的新生事物。希腊罗马古代的长诗——无论是史诗、哲理诗或宗教诗——总是客观的，作者不在其中出现。维吉尔向我们讲述了埃涅阿斯的作为和爱情，巴门尼德告诉我们什么是存在、什么是非存在，赫西奥德[3]告诉我们大地的四个时代。在这些诗歌中，从未打破故事的客观性，歌唱的题材也不是诗人自身。在基督教的诗歌中出现了一个新的因素：诗人自身成了主人公。《神曲》是一部集中了所有上述特征——史诗性、神秘性、哲学性——的作品，而且在诗中讲述了一个故事。诗作的主题并不是尤利西斯重返伊塔克或埃涅阿斯的遭遇：讲的是一个人到另一个世界去游览的故事。此人不是一位像吉尔加美什那样的英雄，而是一位罪人，而且这位罪人就是诗人自己，佛罗伦萨的但丁。古诗是无人称的：但从但丁开始，诗中出现了"我"。

伟大的变化：第一人称单数变成长诗的中心人物。这所以成为可能是因为《神曲》是一部讽刺性的诗作，其中存在着基督教诗歌另一个新的伟大的特征。吉尔美加什对另一个世界的游历是世界文学中最美好、最悲壮的文本之一——对死亡意识的吟咏——，然而无论在任何时候，都不能把这个故事视为讽刺：英雄到神仙世界的游历，无论使我们觉得多么荒诞，它都是作为一件真事、绝对的真事出现的。荷马与维吉尔向我们讲述尤利西斯和埃涅阿斯与亡灵会见时的歌唱也不是讽刺性的。而但丁对三个世界的游历则是：三重讽喻：关于以色列的故事，是人类历史的缩影，福音的故事，是人类赎罪的历史，但丁的故事，是对所有罪人经历的一种讽刺……讽刺以爱来拯救的历史：基督教。

但丁在《新生》的许多章节中，使用了诸如此类的表达方式：爱情对我说，我看见爱情来到……或者是：看见爱并听它讲话；他不是把爱作为一种激情而是当作一个人。然而在同一本书中，在评论他的

---

① 巴门尼德（约公元前 515—?），希腊哲学家。
② 卢克莱修（约公元前 93—前 50），拉丁诗人和哲学家，著有长诗《物性论》。
③ 赫西奥德（约公元前 8 世纪）是希腊最早的史诗诗人之一，著有史诗《神谱》。

一首诗时，他写道："当我读到爱时，似乎不仅将它当作一件事情本身或者一种精神实质，而是似乎还把它当作一种肉体的实质，有人对此会感到惊奇，其实，这是虚假的。爱情本身不是作为物体而是作为物体的一种行为而存在的。"要真正理解这段话，必须记得，按照中世纪的学说，存在着有灵性而看不见的物体如天使，无灵性的物体如物质元素，由一个植物或动物的但却是没有理智的灵魂主宰的物体，最后还有既有肌体又有灵性的物体：人类①。尽管爱不是天使的灵魂，不是魔鬼，不是未经琢磨的物质，可也不是一个人。那么它是什么呢？它是肉体和精神物体的一种行为，它不是某个人而是发生在某个人身上的某种事情：一种激情，一种情感。然而但丁却把这种缺乏形体的行为——尽管它产生于一个形体的视觉——描绘得像一个实实在在的人一样，我是说，他将爱情人格化了。接着他解释说，将人的品格赋予爱情是诗人们的一种特权。他说，从古代起，诗人们就运用"修辞学的形象与色彩来讲述没有灵魂的事物，仿佛它们有感情和理智一样……"爱是一种语言的形象。

通过人格化的手段，诗人在有形与无形、意念与事物、抽象与实体之间构筑了一座桥梁。爱、忌妒和狂怒都是激情，通过语言的作用，可以变成人物，并无肉体和骨骼，而是想象中的人物。人格化是一个讽喻的时刻。不同的人格——爱、忌妒、贞洁、正义、狂怒、抑制——互相对话，就像男人们和女人们互相对话一样，就像他们，结合、分离、妥协、争斗。不过有一个区别：无论采取什么形式，隐喻的形象实际都不是形体，而是符号的组合。它的存在是符号的存在。三角的本质是它的形式，它可以缩小为一个几何学和数学的比例，我们在中世纪教堂里看到的绘画的三角只不过是一种形式：神圣的符号。在隐喻中，存在与情感之间的距离消失了：符号吞噬了存在。隐喻的每一个因素——面庞与躯体，表情与衣着——只是一种特性，而每种特性都是一个符号。它并非一种形体，尽管它具有肉体的形式，也不是什么突然用眼睛可以捕捉的东西，而是用理解慢慢才能领悟到的：看清一个隐喻就是领会它。我们观察世界的各种形式，就是破译各种隐喻。

---

① 引自安德雷·佩萨尔德对《新生》第 XXU 章的注释（纳赫尔，巴黎，1953）。

隐喻的智慧性将存在缩小为符号，表现在诗人对自己作品的态度上。与被灵感控制的浪漫主义不同，隐喻的诗人清楚自己在说什么。但丁朴实地宣告："一个用形象或色彩装饰自己思想的诗人，当人们问他的时候，如果他不能去掉这些装饰从而让人看出它们所掩盖的真实含义，那将是莫大的耻辱。"类比的主体是它的含义，因此，尽管隐喻作为形象出现，其实它们是文字。正如作为一切书籍楷模的《圣经》一样，隐喻中包含着诸多的意义。在《飨食》（Ⅱ，I）中，但丁称自己的诗篇为作品并列举了可以从中提出的四种意义：直接的意义、隐喻的意义（被美丽的谎言所掩盖的真理）、道德的意义和推断的或超自然的意义。隐喻的主体具有四重性，同时是捉摸不定的。每一个含义都将我们引向另一个含义，直至最后一个，使我们面对那无法言传的、在意义之外的境界。

在致力于此的智慧之书（《爱情的寓言》）中，刘易斯（C. S. Lewis）避免了一种常见的混淆：把中世纪的寓言当作象征来阅读①。隐喻与象征是兄弟，因为二者都是推理思想的体现，隐喻与象征都是表现这个与那个之间、思想世界与物质世界之间的秘密关系。但是刘易斯引进了一个根本的区别："头脑可以用两种方式、运用物质与非物质之间的转换……在诸如一个人所感受到的激情这样的非物质的事物面前，人们发明了幻象来表观它……人们感到恼火而我们会想象到愤怒之神，他的面部扭曲，手里举着火把。这就是所谓的隐喻。"相反，我们同样能把激情看成非物质世界的模拟式反映。这曾是柏拉图的思想，在所有象征派中是一种不言而喻的思想——尽管多数都是无意识的。通过模拟看到原型，从世界上的此地窥测到彼地，刘易斯说："这是我们所说的象征主义或神圣主义"。对象征主义者来说，我们所看到的现实不完全是真的，而是另一个真正现实的象征：思想，本质。

寓言是中世纪诗人喜爱的形式，《玫瑰传奇》就是其中之一。然

① 我承认在三十多年前，在论述但丁和《新生》的文章中就犯过这种混淆的错误（见《弓与琴》的《灵感》篇）。

而，尽管但丁认为他的诗歌是真正的寓言，可喜的是《神曲》还不仅如此，尤其是它既令人着迷又枯燥乏味，无法把它压缩成这种门类的几何图形。寓言的衰落始于文艺复兴。荒诞叙事诗出现了，我是说，其中的环境和英雄都是虚构的了。阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》是这类作品中的经典，这是今人很少阅读的诗作，尽管它洒脱，简洁，将高度的诗歌与幽默、离奇与人之常情融为一体，仍不失为一本极为现代的书。一本生动的书。意大利式的嘲讽史诗——博亚尔多与阿里奥斯托——冲破了寓言的桎梏，并为新的小说和塞万提斯打开了道路。在小说中，一个与寓言诗背道而驰的原则在起作用：讽刺。前者揭示此世界与彼世界的联系，后者强调事实与想象的区别①。另一首文艺复兴时期伟大的长篇诗作也是意大利的：《被解放的耶路撒冷》。这部作品的节奏没有《疯狂的奥兰多》那么快，也没有那么色彩纷呈，但是却比它更深沉和高尚。无论是意大利的史诗，尽管它是欧洲伟大的文学创作之一，还是文艺复兴和巴罗克时代的其他伟大诗篇——《卢济塔尼亚人之歌》、《仙后》、《失乐园》② ——都没有对现代诗歌产生影响。相反，浪漫派诗人却满怀激情阅读这些作品，尤其是弥尔顿的作品。此外，他们崇敬作品中的形象，似乎它们是诗人命运的象征：弥尔顿，双目失明而又有叛逆性；塔索③，多情、疯狂而又遭受迫害。现代诗人对文艺复兴和巴罗克时期史诗的冷漠，或许出于后者达到了希腊拉丁和文艺复兴的人文主义的顶峰，而“现代”则是打破了它们的美学准则的时代。很遗憾。比如，斯宾塞那些变化不定的诗篇，不仅值得用文学考古的眼光来阅读，而且应该用当今诗歌的眼光来阅读。虽然语言有些过时，但无论是内容——异化与同一、转变与继续之间的对话——还是其词句、形象与表达的活力都是现代的。最高尚的抽象流荡在具体的独特的词汇之中。大自然，万物之

---

① 我在《弓与琴》（《小说的模糊性》一节，墨西哥，1956）、《符号与字迹》（《新寓言》一节，墨西哥，1956）和《淤泥之子》（《寓言与讽刺》一节，巴塞罗那，1974）中，论述了讽刺与寓言的关系。

② 《卢济塔尼亚人之歌》是葡萄牙诗人卡蒙斯（1524—1580）所作的长篇史诗；《仙后》是英国诗人斯宾塞（1552—1599）的长诗；《失乐园》是英国诗人弥尔顿的长诗。（译者注）

③ 塔索（1544—1595）是意大利文艺复兴后期最伟大的诗人，史诗《被解放的耶路撒冷》的作者。

母，“总是年迈又总是年轻，/总是静止又总是运动，/谁也看不见却又都在目不转睛……”。卡蒙斯对悖论和哲学没有那么热衷，可他的语言却像斯宾塞的一样具体，而且他的故事更简单。行动简洁而旁征博引。尽管卡蒙斯与我们相距甚远，某些章节仍不失迷人的感染力，如对马拉巴尔及其人们的描述，化作好望角（诗人以极大的现实主义称之为“炮吼角”）的巨人阿达马斯托尔的出现，总之，是爱情岛上那有趣的轶闻。

艾略特抨击弥尔顿拉丁化的句式和雄辩，这是令人意外的批评，实际上他等于在抨击自己一贯鼓吹的东西：欧洲主义。不够严肃吗？或许是对欧洲的两种截然不同的看法。对艾略特而言，欧洲的传统可以浓缩为两个名字：罗马和但丁，也就是中世纪基督教的范畴，对弥尔顿来说，欧洲则是昔日的希腊、罗马，文艺复兴的人文主义，改革了的基督教和新的思想。他在旅居意大利期间，访问了监禁中的伽里略。弥尔顿的欧洲与艾略特的欧洲是不相容的。艾略特一代与弥尔顿的差别具有将米盖朗基罗同毕加索和马蒂斯[①]那样的画家区分开来的同样的特征。尽管在米盖朗基罗死后四十年弥尔顿才出生，在他们的英雄形象中却有某种相似之处：都是基督教与异教的人文主义思想美之间的冲突的化身。在两位艺术家的作品中，文艺复兴时期人和大自然的典型都是胜利者：自然的理想主义。不过，尽管他们的人物具有古代英雄的超人的体魄，却都洋溢着一种文艺复兴初期的诗人和画家们的作品和古典模特儿所缺少的活力。米格尔·安赫尔与弥尔顿的人物形象的活力是悲剧性的，因为这是一种英雄在无限空间坠落的景象。我是说：这是一种既是基督教又是奥林匹克的景象，原罪的神秘的景象。

弥尔顿的撒旦不停地坠落，而最可怕的是当他在无限的空间坠落时却是坠落在自身。现代性以对双重无限的发觉开始：宇宙的和心理的。人突然感到他实实在在缺乏的，就是地面。新科学开拓了空间，人的眼睛从这个缝隙中发现了背叛思想的东西：无限。这样，新生的现代性，通过其诗人和艺术家，发现了一种新的眩晕。但丁的世界是

① 米盖朗基罗是意大利十六世纪著名雕刻家；马蒂斯（1869—1964）是法国野兽派运动的领袖。

有限的，所以能勾勒出地狱、炼狱和天堂的轮廓。然而那有限的世界是永恒的：人类注定要世世代代生活下去，在“最后的审判”之后一点也不会改变。永恒瓦解了时间和更替：我们永远同现在一样。中世纪的基督徒生活在有限的世界中，而且无论是升入天堂还是坠入地狱，都注定要成为永恒；我们生活在无限的宇宙中，而且注定要永久地消失。就某种意义上说，我们的本质是悲剧性的，无论是古代的异教徒还是中世纪的基督徒，对这种意义都不曾怀疑过。

在西班牙 16 和 17 世纪的史诗中，没有任何一部能与我们前面列举的作品相提并论。洛佩·德·维加[①]，先是模仿阿里奥斯托，写了《安赫利卡之美》，几年后又发表了《被征服的耶路撒冷》，与塔索抗衡。这些诗作理所当然地被遗忘了。洛佩还写了一部讽刺叙事诗《狡猾的猫》，讲述生活在马德里屋顶上的雄猫和雌猫之间的战斗和爱情故事。他笔下的猫太有人情味了，而他笔下的人又太冷漠了。阿隆索·德·埃尔西亚[②]呢？多年前，当聂鲁达准备写《漫歌》的时候，曾要我阅读他所推崇的几个章节。阅读既乏味又动人。埃尔西亚的风格恰似一队骑兵在平原上的小跑。然而这种单调也得到了弥补：朴素、现实和某种男子汉的高尚。对敌人的讴歌，酋长考波利坎，是一堂诗歌道德教育课，尤其是在卑鄙的当代，因为人们惯于贬低失败者。

那些年代的大量寓言，可以看作长诗。然而，从它们本身的品格来看，是从那本伟大的神话中脱落下来的故事。几乎所有这类作品都受到奥维德的《变形记》[③] 的启迪。其中最著名的《波吕斐摩斯和加拉特亚的寓言》[④]，是欧洲诗坛最完美的诗作之一，但是算得上长诗吗？它有 504 行：对我们是长的，对他的时代却不算长。我觉得《孤独》也不符合长诗的特征。区别不仅仅在于行数，而且在于发展过程：各部分的区别以及它们之间的衔接。长诗应该满足两方面的要求：整体中的变化，平直与奇异的结合。在《孤独》中，我看不到发

---

① 洛佩·德·维加（1562—1635），西班牙著名诗人、戏剧家。

② 埃尔西亚（1633—1594），史诗《阿劳加纳》的作者，该诗叙述了西班牙征服智利阿劳科人的经过。

③ 奥维德（公元前 43—公元 17），古罗马最伟大的诗人。

④ 该书和下面提到的《孤独》都是西班牙诗人贡戈拉（1561—1627）的作品。

展，只是段落与细节的堆积——有时光彩夺目，有时枯燥乏味，可总是繁琐、冗长。很久以前我就想说可现在才敢于说：《孤独》是高贵而又空洞的精雕细镂。这是一首既无情节又无故事的诗作，充满了漫无边际的扩充和迂回；接二连三的离题有时似魔术一般，就像在一座令人神往的花园里漫步，但是美景的多次重复也会令人厌烦。其中不乏迷人的景观和无关紧要的字谜："埃及错误地吸收/尼罗河太迟地推荐自己的口"，有什么味道呢？总之，人们会满怀激情地阅读《孤独》吗？激情：诗的特征，诗歌诞生的标志，神圣的怒火。《孤独》的分段结构是没有价值的。所谓结构是与《埃涅阿斯纪》[1] 和《神曲》，《圣地亚哥教区导师之死的谣曲》[2] 和《序曲》[3]、《自己之歌》[4] 和《骰子一掷》相比较而言，不管它们是什么门类的作品。《波吕斐摩斯》，对我来说，这是贡戈拉最好的作品，是以最好的命运孕育成的，这或许因为那位科尔多瓦诗人忠实地效法了奥维德。情节发展紧凑而迅速，像那位拉丁语诗人一样，而贡戈拉的特点体现在光怪陆离的语言和他把自然界视为天堂的观念上。贡戈拉的人物以其超人的风范给我们留下深刻的印象，然而他的波吕斐摩斯不像忒奥克里托斯的人物那样令人发笑，也不像奥维德的人物那样令人感动，而是令人惊奇。对阿希斯及其不幸的结局和美丽的加拉特亚及其激情也应持同样的看法；使我们觉得美妙却又没有像其它的文学英雄那样征服我们复杂的激情；他们既不是现实之人也不是作品之人：是形象。贡戈拉的世界不是人类激情或神仙的战斗与爱情的舞台。那是一个美的世界，他的用语言编织出来的人物是反射、阴影、闪光，是令人销魂而又稍纵即逝的骗局。阅读之后留下的是一个化作语言的自然。留下的是美……。

贡戈拉的影响是无限的。他丰富了语汇，教我们去观察我们以不寻常而又动情的方式所看到的东西并把它们组合起来，然而，却并不给我们对人类、对这个世界及其超凡脱俗状态的看法。就最直接的意

---

① 《埃涅阿斯纪》是古罗马诗人创作的十二卷史诗。

② 西班牙诗人豪尔赫·曼里克（1440—1479）的诗集，由四十首谣曲组成。

③ 《序曲》是英国诗人华兹华斯（1770—1850）的长诗。

④ 《自己之歌》是美国诗人惠特曼（1819—1892）的《草叶集》中最长的一首诗（1336 行）。

义而言，他也不教我们结构组合：用不同的事物组成一个整体。他的模仿者甚多，然而除了修女胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯的《初梦》之外，他的影响没有产生什么像样的作品。这位墨西哥女诗人的作品既是贡戈拉式的，又是对贡戈拉及其美学的否定：它是一种对世界以及对在辽阔宇宙中消失的人类精神的看法。这是一首真正的长诗，它具有一个开头，一个复杂的发展和一个突如奇来、出乎意料的结尾。在我们 16 和 17 世纪的诗歌中，没有哪一篇作品与其相似。在同时代的西班牙诗歌中，《初梦》是孤峰突起。以求知和所有求知的局限为题的诗作，只有在马拉美的诗作《骰子一掷》及其在本世纪的门徒之作中，才能找到类似的观念和意图。

尽管从不止一方面的意义上说，我们都是 18 世纪的继承者（不是忠实的继承者：我们忘却了它的宽容和知识分子的高尚表现），就诗歌来说，它比 16 和 17 世纪离我们更远，18 世纪，现代化已经产生，但现代诗歌却并非如此。或者不如说正好相反：浪漫主义诗歌是对 18 世纪诗歌的反作用。18 世纪长诗的品格与我们所热爱的浪漫主义和象征主义诗人的作品是背道而驰的。比如，《论人》是一次真正的尝试——光辉，智慧、优美、结构严谨——，然而尽管它是令人喜爱的诗歌体裁，我合上书本的时候，一种顿时出现在我们眼前的突如奇来的精神幻象却又令人着迷。就好像现实的幕布，却不禁自问，它能否写成散文。弥尔顿的雄辩使人疲倦，他那些复杂的句式令人头晕；然而当我们就要扯破了，因而我们能看到另一面。布拉克说，作为真正的诗人，弥尔顿与魔鬼为伍，尽管他并不知道。从那时起，撒旦就变成了这样一个形象：它具有普罗米修斯的利他的英雄主义、伊卡洛斯的勇敢和自由的爱情。撒旦，捣乱和嘲弄、堕落与忧伤。同时有赎罪的承诺。堕落的王子，卢希费尔，启明星，打破黑暗的持火炬者，使浪漫派及其追随者们心驰神往。在雨果的诗作《撒旦的末日》中，反叛的天使在不停的坠落中丢弃了一根羽毛。这根羽毛碰到了上帝的眼睛，便化作“自由”天使。

浪漫主义使长诗无论从结构上、题材上还是从根本上都产生了深刻的变化。这不亚于寓言的变化。首先，作为诗歌的内容，它引进了

一种主观的因素：诗人的“我”，他自身的人格，其次，它使歌唱成了故事本身。我是说：歌唱的故事就是歌唱，诗的内容就是诗歌本身。或者如精辟的安东尼奥·马查多所说：歌唱一个故事，如同叙述一个曲调。叙述同时是讲解一个故事并使之成为诗句：变成歌唱的故事，而歌唱，在讲故事的同时，歌唱自身——即歌唱的行为。浪漫主义诗歌以歌唱本身或它的歌唱者作为内容：诗坛的诗或诗人的诗。在《神曲》中，主人公不是一个半神化的人物，而是一个有过失的人物：弗罗伦萨的诗人但丁·阿利吉耶里，这是真实的人同时又是堕落的人的一部寓言。拜伦的《唐璜》的内容不是塞维利亚传奇中的放荡者，而是诗人自己。唐璜不是拜伦的寓言：是一个象征性的面具，一个人物。拜伦是拜伦，而且是使他流传于后世的映象：叛逆的，自由的诗人。人间的映象，一个典型的精神和肉体的写照：撒旦，自由的天使。

象征与寓言背道而驰。布拉克此前已经写过一首叙事——象征派的诗作，以弥尔顿作为该诗的人物，不过布拉克笔下的弥尔顿实际上是布拉克自己，而他自己也只是诗歌想象的人格化的体现。按照布拉克的说法，通过诗人，想象的使命是将“记忆之子”，也就是希腊罗马的诗歌，变成“灵感之子”：新时代的诗歌。布拉克的弥尔顿，“永恒活力”的化身（撒旦），并非一个寓言：而是新的诗人的象征。新的诗歌提出要结束“维吉尔、奥维德及其他异教徒，刀剑的奴隶们的堕落作品”的想象。在布拉克的弥尔顿身上，诗人之诗与诗坛之诗融为一体。

几乎在所有伟大的浪漫主义诗作中，都不难找到这两种标记，而且总是在象征的手法方面：无论是荷尔德林的《许佩里翁》，雪莱的《阿多尼斯》，还是柯尔律治的《老水手》。在《序曲》中这两种因素直接而又明显地出现。华兹华斯向我们讲述诗人华兹华斯的成长过程，从好幻想的童年直至走向成熟。不过那不是传记，尽管有不少真实的事件，《序曲》真正的主人公是诗的想象：它如何在一个孩子身上诞生，如何衰弱并几乎消失，成熟了的诗人又如何通过对大自然的观察而恢复了它。一种双重的运动给这首诗以活力：走向成熟同样意味着回归童年。这首诗的主题是心理学的、哲学的，尤其是诗歌和宗教的：恢复幼儿的眼光。天真智慧的复苏。诗人之诗与诗坛之诗融为

一炉。

象征主义拾起浪漫主义诗歌的两个伟大的主题：诗人之诗与诗坛之诗。嘲讽和类比的对话在这两个端点之间展开——浪漫主义的又一项遗产：时间意识和万物相通的观点。对话在分歧中溶解，就像在波德莱尔身上溶解那样。象征主义诗歌引进了另一个变化，这的确是个根本的变化：将短诗的美赋予长诗。象征主义的诗作摈弃了解释，不叙述也不触及：启发。它的歌声与寂静为邻。长诗的元素之一是进展的延续性，即结构的直线特征：一个故事接着一个故事，每一个都与前面和后面的衔接。没有插入也没有断裂。象征主义诗人打破了延续性：相信停顿和空白的价值。一首象征主义的诗篇是一个个片段组成的群岛。进展自行裂变。与浪漫主义诗歌不同，各个情节不是由词链而是由寂静、亲缘和色彩连接起来。这种延续性不是明说而是暗含的。最后，在象征主义诗歌中，描写和叙述被省略了，比喻与象征却很丰富。漫长与紧凑的会合，长诗变成了紧张时刻的系列。

新诗最好的范例是《骰子一掷》：以创作一首诗为主题的奇特的诗篇。然而也是一首前所未有的诗篇：一首绝对的诗。不是一首诗，而是唯一的诗。修女胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯的主题——为求知而赋诗——重又出现并被引至一个极限。回答同样是否定的：这唯一的诗仍是一首诗。我现在用注定要消失的语言在论述的这首诗是绝无仅有的。因此，荷尔德林和其它浪漫主义的诗坛之诗在对它的批评与否定中达到了顶峰：我们注定要写同一首诗，而这首普遍的诗的不同版本是独特和相对的。激情是人所共知的，1886 年左右，马拉美以这种激情发现了黑格尔。这二位，一位哲人和一位诗人之间，有一种无可置疑的相似：他们都从存在与虚无最终的一致性出发。[①] 按照黑格尔的说法，辩证法要衡量存在的各种方式直至最终充分的肯定：马拉美的追求与这种思想相符：使偶然性（语言）溶解在一种绝对的数目（诗歌）中。与高傲的黑格尔相反——在这一点上他的谦虚也正是他的智慧——马拉美甚至连一声“或许”都没说。诗歌的骰子筒没有取消偶然性：没有绝对的数目。即使有，也是不可知与不可言的。每首诗，每个数目，都是一个瞬间的绝对。高傲与英雄主义的一

① 这是一种在印度思想，尤其是在龙树佛教思想中同样存在的意识。

课。这是对康德的不言而喻的复归，尽管马拉美或许并未意识到。康德，真正现代性的缔造者和第一个为我们预防辩证胡话的人，马拉美不无道理地称他为“幻想的哲学”。

在另一端：沃尔特·惠特曼。为了看出他的杰出和现代性，一定要记住出版《自己之歌》的年代：1855。那时在欧洲和美洲正写什么呢？马拉美的诗在近半个世纪后才出现，1897年。然而将两位诗人区分开的不仅是日期：他们的作品揭示了两条相反的道路，尽管有互补性，20世纪的诗歌遵循了他们的道路。作为诗的主题，惠特曼拾起诗人的浪漫主义题材。与此同时，彻底改变了那个传统。惠特曼并非向我们讲述一位传奇式英雄的故事，而诗人自己隐藏在英雄行为的背后，就像荷尔德林的《许佩里翁》和拜伦的《恰尔德·哈罗尔德》那样。也不像华兹华斯的《序曲》那样写一部诗歌传记。《自己之歌》不是一个故事，而是一种诗的扩充。惠特曼讲的不是个人生活的沉浮变化，而是他的存在本身。诗人歌唱的是一个“我”，也是一个“你”、又是唯一的一个：一个行人和一个宇宙。诗歌的时间也与古代诗歌不同。既不是神秘的过去，也不是不合时宜的现在。是一个注明时间的现在：1855年，又是一个没有日期的现在：从人成其为人起，每天都有此时此刻。惠特曼不是通过传奇式的过去而是通过在此时此刻的侵入来恢复时间的典型性格。现在发生的事永远都在发生。

诗的形式也与马拉美的形式相反。二者都不押韵，但是马拉美的节奏首先是视觉的——诗行在书页上的分布、空白和各种不同的符号，惠特曼的节奏是口语化的，不是我们所看到的而是所听到的，回到了诗歌的起源：口语。马拉美酷爱隐喻、沉默、空白，他用的是书面语言，因而优美。惠特曼的语言是口头的，不失之于过分雕饰，而失之于演说和故作姿态。由于激情的驱使，他要一吐为快，得失全在于以一种幼稚而又是宇宙性的赏心悦目进行的无休无止的罗列，从吐露真情到感叹，从感叹又到预言。当歌颂“我”时也在歌颂“我们”。他的民主是绝对自由、完全平等和宇宙性的。敌对力量互相调和的诗：躯体与灵魂、过去与现在、“我”和“你”、白与黑、男和女、高和低。《自己之歌》溶解在对缔造一个自由社会、人与人之间、人类与万物之间，无论是天体或老鼠、老虎或机车、树木或奏鸣曲……之间的博爱中。马拉美：面对宇宙的孤独诗人的歌；惠特曼：平等的人

缔造自由社会的歌。一种现代性——浪漫主义诗歌、象征主义诗歌——以这两位诗人结束，而另一种诗歌开始：我们的诗歌。

1976，墨西哥

二、决裂与汇合[①]

你说我在重复，
从前说过的东西。
我将再说。
我会重提？

——T. S. 艾略特

1. 现代性与浪漫主义

我提出探讨的这个题目——诗歌与现代性——由两个因素组成，二者之间的关系并不完全清楚。本世纪末的诗歌既是对现代诗歌运动、从浪漫主义到先锋派的继承，又是对它的否定。对“现代”的理解也是不清楚的。我们面临的第一困难在于这个词闪躲和变化的特点：现代从本性来说是变化着的，而当代则具有我们几乎还没给它命名就已消失的品格。作为时代与社会，有多种多样的现代性和古代性：在一个奥尔梅卡人面前，阿兹特卡人是现代的，对于阿孟霍特普四世来说，亚历山大就是现代的。对极端主义者来说，达里奥的“现代主义”诗歌是个古董，而今对我们来说，未来主义与其说是一种美学，不如说是一个遗物。现代不久就会成为明天的古代。不过，眼下我

① 本文曾于1986年在梅嫩德斯·佩拉丝大学（桑坦德尔）暑期班，后又于1989年在法国学校和犹他大学（Tanner Lectura）宣读过。

们还得忍耐并接受我们是生活在“现代”，尽管清楚地知道这是一个错误的、暂时的命名。

现代性：我们想用这个词说明什么呢？它始于何时？有的人认为它是从文艺复兴、宗教改革和发现美洲开始的，也有的人设想它是从国家的诞生、证券交易所的建立、商业资本主义的诞生和资产阶级的出现开始的，少数人强调决定的因素是 17 世纪的科学与哲学的革命，没有这一点，我们也就没有技术和工业。所有这些意见都是可以接受的。孤立地看是不充足的，总起来看则提供一个相辅相成的解释。因此，大多数人或许倾向于 18 世纪：它不仅是这些变化和革新的继承者，而且在那个世纪出现了许多后来属于我们这个时代的特征。那是我们今天生活的时代的先兆？既是又不是。更确切地说，我们的时代是那个伟大世纪的思想和蓝图的变形。

现代性是作为对宗教、哲学、伦理、法律、历史、经济和政治的批判而开始的。构成“现代”的一切都是批判的产物，这应理解为研究、创造和行动的方式。现代基本的思想和观念——进步、演变、改革、自由、民主、科学、技术——都产生于批判；在 18 世纪，理性实现了对世界和自身的批判；这样，就使古老的唯理主义及其永久性的几何图形产生了根本的转变。对自身的批判：理性摈弃了那些使它与真、善、美和价值等量齐观的伟大构想，不再是思想之家，而变成了一条途径：是一种开拓的方法。形而上学的批判及其对于变化的不可渗透的真理：休谟和康德。对世界、现在和过去的批判：对传统的价值和自信的批判，对组织和信仰、王位和神坛的批判，对风俗以及对关于激情、情感和性的思考的批判，卢梭、迪德罗、拉克洛、萨德，吉本和孟德斯鸠的历史的批判，对“非我”的发现：中国人、波斯人、美洲印第安人，在天文、地理、物理，生物等方面的前景的变化……最后是批判在历史上的体现，美国独立战争、法国革命以及西班牙和葡萄牙在美洲领地的独立运动。由于我在其它文章中已经阐明的理由，西班牙和葡萄牙美洲的独立革命在政治和社会方面失败了。我们的现代性是不完全的，或者不如说，是一种历史的混合物。

这些伟大的革命，现代历史的缔造者，不是偶然事件，而是在世纪的思想中孕育而成的。在乌托邦和社会改革蓝图方面，那是一个丰富多彩的世纪。人们说，那些乌托邦是这些思想中最不走运的部分，

然而，我们既不能藐视也不能谴责它们，如果说人们的确以它们的名义做出了许多可怕的举动，同样我们也的确要把所有的“现代”的行动和慷慨的梦想归功于它们。18 世纪的乌托邦思想是伟大的发酵剂，它使 19 和 20 世纪的历史处在运动之中。乌托邦是批判的另一面，而只有一个批判的时代才能是乌托邦的发明者；批判精神的破坏所留下的空白几乎总是由乌托邦的建设来填补。乌托邦是理性的梦想。化作革命与革新的积极的梦想。乌托邦思想的至高无上是“现代”的典型特征。每个时代都与一种时间观相一致，在我们的时代中，革命乌托邦的经常出现揭示了未来对于我们的地位。过去并不优于现在：完美不在我们的后头而在前面，那不是一个被遗弃的天堂，而是一块我们应该去垦殖的土地，一座应该去建设的城池。

基督教以一种直线的、连续的、不可逆转的时间来反对古希腊罗马的周期性的时间观念，这种时间有始有终，从亚当和夏娃的堕落到最后的审判。面对这个历史的、有限的时间，曾有另一种超自然的、在死亡面前牢不可破的、不可替代的时间：永恒。因此世间历史唯一的真正具有决定意义的事件就是舍身救世；基督的降临和牺牲代表两种时间的交叉：永恒与暂时，人类有限的可以替代的时间与另一个世界的时间，后者既不变化也不可替代，永远是其自身。“现代”始于对基督教永恒的批判和另一种时间的出现。一方面，基督教有始有终的有限的时间变成几乎无限的、自然演变和历史的、向未来敞开的时间。另一方面，现代性使永恒失去了价值：完美转移到未来，不是在来世而是在现世。我几乎不必提起黑格尔的有名的形象；理性的玫瑰花被钉上现时的十字架。他说，历史是一个十字架：基督的神秘变为历史的行动。通向绝对之路要经过时间，这就是时间。而时间，在它的各种不同的方式之间，被推迟的完美却总是属于未来。变化与革命就是人类向未来和他们的天堂运动的体现。

现代性与浪漫主义的关系既是继承的又是论争的。作为批判时代之子，它的基础，它的出生证和定义是变革。浪漫主义不仅在驾驭文字和艺术方面，而且在想象、情感、趣味和思想方面都曾是伟大的变革。它曾是一种道德，一种情爱，一种政治，一种衣着的方式，一种爱的方式，一种生和死的方式。浪漫主义，叛逆之子，使批判的理性变为批判，以史前的初始时间来对抗历史延续的时间，以激情、爱和

血的短暂时间对抗乌托邦的未来时间。浪漫主义是现代性伟大的否定，就像它曾经由 18 世纪被批判的、乌托邦的和革命的理性孕育而成一样。不过，这是一种现代的否定，我是说：一种现代性之中的否定。只有批判的时代才能产生这种方式的完全的否定。

浪漫主义与现代性共存，与它融合只是为一次再次地与之对抗。这种对抗有多种形式，不过总是以两种方式表现出来：类比与嘲讽。我把前者理解成“作为一种联系的宇宙观和作为宇宙的双重体系的语言观。”[①] 这是一个过时的传统，被文艺复兴的新柏拉图主义重新加工并改造成为 16 和 17 世纪形形色色的神秘学派，在滋养了 18 世纪的哲学和自由放任的派别之后，浪漫主义及其继承者又拾起了它，直至我们的时代。这是现代诗歌，从第一批浪漫主义诗人到叶芝、里尔克、超现实主义者的中心传统，尽管它处在地下状态。在万物相通的观点出现的同时，也出现了它孪生的对头，嘲讽。这是各种类比的编织物上的小洞，是打破关联的例外。如果类比能够像一把扇子一样，当它打开时能显示此物与彼物，宏观世界与微观世界，星球、人类与昆虫之间的相似之处，嘲讽便会把这把扇子撕破。嘲讽是打破万物相通的音乐会并把它变成一片嘈杂的噪音。嘲讽有好多个名字：例外、越轨、如波德莱尔所说的“反常”，总之，是伟大的变故：死亡。

类比镶嵌在神话中；其本质是节奏，即出现与消失、死亡与复活构成的周期性时间，嘲讽是批判在想象与情感中的体现，其本质是注入死亡的延续性的时间。人类之死与诸神之死。上帝之死的主题出现在早期浪漫主义文本的现代意识中[②]。双重的违背：类比既反对历史的延续性时间，又反对乌托邦未来的寿终正寝，神话的周期性时间，而嘲讽在肯定意外的堕落、诸神与神话的多样性和上帝及其创造物之死的时候，就撕破了神秘的时间。浪漫主义诗歌的双重模糊：是革命的，同时，其宗教性是对各派基督教的一种违抗。[③] 现代诗歌的历史，从浪漫主义到象征主义，是从一开始就构成这部历史的两个原则的不同表现的历史，这两个原则就是：类比与嘲讽。

---

① 引自《淤泥之子》，1974，巴塞罗那。
② 让·保尔，见《淤泥之子》第三章。
③ 见前面注释的作品。

2. 现代性与先锋派

可以把19世纪看作现代性的高潮。从批判中诞生的、在19世纪具有争论意义的思想——民主、国家与宗教的分离，贵族特权的丧失，信仰、舆论和结社自由——变成了欧洲国家和美国分享的原则。西方成长、扩张并站稳脚跟。然而上个世纪末在西方文明的伟大中心开始了一场深刻的骚动，它不仅影响了社会、政治和经济机构，而且也波及到信仰和价值体系。因此，可以把包括现代性的产生、高涨和危机叫做“现代”，而最后的时期，即危机时期叫做“当代”。不过，其经过——已近一个世纪——使我们怀疑这个词是否合适。那些在谈论这个题目时才刚刚出现的词汇也是不妥当的：即衰落、暮色。危机这个词，并非不确切，而是因为过多重复而且严重磨损了。总之，不管叫什么名字，始于本世纪初的这个时代以其对于缔造现代派的价值和思想的模糊性而与众不同。这场普遍危机最初的信号于上个世纪末出现，至1910年左右已经极清楚地表现出来。我不去细说。很久以来这些就是社会学者、星象学者、神父、经济学者、预言家、心理分析学者、记者与我们社会弊端的其他庸医们的热门话题。我不过把这种历史性病灶所涉及到的领域罗列一下。

从“现代”产生时起，民族主义就勃然而生，这是伟大的骚动与困惑。在上个世纪，它成为民族国家的宗教，诱发了伟大的病毒。反对资产阶级民主——即反对理性主义、世界主义、怀疑主义、享乐主义的反动批判与对资本主义以前社会的怀念融为一体，对此马克思嘲讽地称之为“恋情关系”。在反对不人道之进步的说教中有着基督徒对怀疑者撒旦与智慧者马蒙的古老恐惧的回声，马蒙宠爱工业、享乐和艺术。从另一端，革命派——尤其是无政府主义——以相似的热情揭露了国家和社会机制——家庭、法律、财产——的压迫特征。在危机的第一阶段，马克思主义的社会主义是批判性的但没有破坏性，尽管第二国际对劳动者条件的改善做出了重大贡献，但它仍与工业国家的状态保持着联系。

在20世纪的第二个十年，制度危机转化为国际政治的社会危机

并爆发了第一次世界大战。危机后产生的革命改变了世界的面貌。马克思主义——或者不如说是它的权威性版本，列宁主义——变成了世界性的力量。在第三个十年，新的历史现实以不同的名称和相互对立的思想勾勒出清晰的轮廓，官僚专制主义的国家。这个过程一直贯穿着本世纪。甚至在保持着民主制度的国家中间，重新产生官僚统治模式的倾向也是显而易见的，无论是在强大的资本主义财团，还是在工人工会或者在国家的技术阶层。在本世纪开始时，很少有人相信那些年自由和革命的豪情壮志在五十年后会蜕化为一种新的极权制度。

公众生活危机也是一种信仰危机。对家庭的批判和对男尊女卑的批判，对性道德的批判，对学校、教堂、信仰、价值的批判。尽管技术上获得了巨大的成就，人们开始怀疑进步，怀疑西方伟大的主导思想和它的精神神话。在本世纪上半叶，对精神优势状态的描写及其在暴力与被动、彻底的怀疑主义与本能的信仰、极端的理智主义与血的崇拜之间剧烈的摇摆，曾经形成过多次而无须在此重复，我只想指出，这些摆摇与科学的根本发现是同步进行的，这些科学发现使人对古老的信念产生怀疑。下列变化简直无须指出：非欧几理德几何学、量子物理、相对论与四维空间。在这些进步之后，又出现了分子生物学，尤其是对遗传学的掌握。既然古老的精神已经挥发，变成了一种化学反应，古老的物质也失去了坚固性，它是能量、时空、不断分解又不断与自身结合的实体，既然物质分裂成为原子和粒子，那么观念又如何呢？它也不再是人的奠基石而且已经瓦解。对一些人来说，它曾是新的实体的战斗的舞台，其幻想的成分并不比文艺复兴的心理学逊色：潜意识，无意识，力比多[①]（性欲），超我。对另一些人来说，是思想和情感不过是物理——化学结合的结果。家庭变成了哺育精灵的场所，俄荻浦斯罪过波及到普遍的尊严，此前他一直是有原罪的：这构成了人类的标志，区别于所有其他类别的特征。

艺术和文学是表现现实的形式。不用我说，这些表现也是杜撰出来的：想象出来的表现。然而现实会突然瓦解和挥发，它带着想象的特征出现，变成威胁性的或微不足道的，不严肃的或荒诞不经的。椅

---

① 力必多是弗洛伊德发明的一个心理学概念，原指与性冲动有关的生理能量，后又指与人类建设性活动有关的生理能量．在后一种意义上指爱本能或生存本能，与死亡本能相对立。（译者注）

子不再是我们看到的椅子，变成了无形的力量，原子和粒子。不仅新的物理学抨击原先预想的坚固性，非欧几理德几何学也开创了其它空间的可能，而这些空间的特性与传统空间是不同的。新的存在出现了，这是作家和画家刻苦钻研的题目，是先锋派最早的神话：空间——时间。然而没过多久，在下一代，即超现实主义的一代，心理分析对诗人和画家产生了影响，从那时起，“我”和“人”的观念经受了深刻的恐慌。与此同时，艺术家的语言亦然，他们执意要表现良知与情感的断裂与间歇。

象征主义早已使自身与一种隐秘的语言融为一体。对宇宙神秘的崇拜和对诗人像对这秘密宗教的神父一样的崇拜。新的诗人们用嘲讽和散文化来反对这种语言。象征主义曾讴歌朦胧，是一种门向里开的艺术，其中的色调是它的最高价值，这新的艺术来到了街头和广场：明显反抗与强烈反差的诗歌。象征主义描写的是一种遥远的有时是不可能在往昔中存在的悲哀，以及其它的同样不可能的无名的悲哀；新诗歌颂扬的则是瞬间，是现时：双眼看得见、双手摸得着的东西。波德莱尔的城市是夜间的大都市，汽油的照明及其反光——宛似人类意识一样朦胧——在街上闪烁，宛似创伤、妓女的行列、罪恶与孤独的绝望一样。现代诗人的城市是人群的城市，光彩夺目的广告、电车和汽车的城市，每天晚上都变成一座电的花园。不过现代的城市的可怕并不比波德莱尔的城市逊色：“当你独自行走在巴黎的人群中/川流不息的怒吼的汽车包围着你/爱的烦恼紧扼着你的喉咙。”[1]

浪漫主义的主人公是冒险者、海盗，诗人变成了自由斗士或是漫步在荒无人烟的湖岸、沉溺于一种崇高的思考中的孤独者。波德莱尔的主人公是坠落城市的天使，身着缁衣而在其考究而又破旧的套装上带着酒、油与泥的污痕。阿波利奈尔的人物是城市的流浪汉，几乎是一种 clochard[2]，滑稽而又可悲，淹没在人群之中。这是后来查理斯·卓别林表现的人物，是马雅可夫斯基的《穿裤子的云》和佩索阿的《烟店》中的主人公。一个可怜的魔鬼和天生具有潜在能力的生灵，一个小丑和魔术师。人物及其态度的浪漫主义特征是明显的，其

---

① 见阿波利奈尔：《地区》(1912)。

② 法语中的流浪汉。

新奇性亦然。

尽管人的冒险经历——激情、痴迷、光彩——依然在新诗歌中存在，可交谈者变了。古老的自然连同它的森林、山谷、海洋和充满神仙、魔鬼、妖怪及其它奇迹的山岭消失了；取而代之的是抽象的城市，在古老的纪念碑和令人肃然起敬的广场之间，是机器可怕的新奇。现实的改变：神话的改变。从前，人和宇宙交谈：或者以为它在讲话：即使不是他的对话者，也是他的镜子。在20世纪，神秘的对话者及其神秘的声音已化为泡影。人已是孤单地和巨大的城市在一起，而他的孤独就是千百万和他一样的人的孤独。新诗歌的主人公是人群中的一个孤独者。或者更确切地说，是一群孤独的人。是乔伊斯的《每个人都到这里来》。我们发现自己孤单地生存在宇宙中。只和我们的机器在一起。弥尔顿的勤奋的魔鬼们会高兴得搓手的。这是唯我论的开端。

古人崇拜马匹和帆船；新时代崇拜机车和轮船。惠特曼给他的追随者印象最深的诗歌可能就是赞美火车头的那一首。瓦莱里·拉博写过一首令人难忘的《东方快车》的赞歌，"百万富翁们的列车"，桑德拉尔写了同样令人难忘的《西伯利亚大铁路的颂歌》，这是诗歌与电影的最早的联姻。未来主义者们歌颂汽车，后来歌颂飞机、潜艇和其它现代交通工具的诗作成倍增加。这些坚持不懈的文本中没有任何一个能与创始人惠特曼的诗作相提并论。这些远洋轮船也激发了想象力。几乎无须指出阿尔瓦罗·坎波斯的《海的赞歌》——他既不是佩索阿的隐喻也不是他的象征：他的影子和敌人，这首诗作于里斯本，也作于利物浦、新加坡、横滨、哈尔滨。在这时期的诗歌中，轮船与亚洲的联系比与美洲更密切。《米迪的分界线》的第一幕就是在一艘轮船里进行的，这艘船在印度洋里无休无止地航行。海洋的诗歌，在那些年的小说或诗歌中，是一种远方的诗；海洋和陌生的土地，尤其是外来文明：吉卜林的印度、康拉德的非洲和东南亚、克洛岱尔和圣·琼·佩斯的远东。

东方、非洲和哥伦布以前的美洲的风光和艺术形式的出现是先锋派诗歌与艺术的一个总的特征。"能"① 给叶芝和其他戏剧诗人留下

---

① 能（No）是日本传统戏剧形式之一。

了深刻的印象。庞德对中国诗歌的翻译为这种变化做出了巨大贡献。这样，20 世纪的前三分之一就使一个漫长的过程达到了顶点，在这个过程中，人们发现了“外来”文明及其对人与现实的不同观念。这个过程，始于 16 世纪对美洲大陆的揭示，在我们的时代表现为对那些不仅是与西方核心传统不同而且是与之相反的艺术形式的吸收。这种变化是如此之深刻，它至今仍影响着我们，而且肯定会影响我们子孙后代的艺术和情感。这种变化，一方面是始于浪漫主义美学革命的自然结果，它的极大的后果，另一方面，它是最终的变化，变化之变化：始于文艺复兴的传统以此告终。这个传统的楷模是古希腊罗马的作品，于是，当现代艺术否定了这个传统时，就打破了西方的连续性。因此，这个变化是一场自我否定，同时也是一种质变。自然理想主义的结束，透视学与黄金分割的结束，力图表现现实梦想的结束。

关键不在于传统准则——包括浪漫派、象征派和印象派的变种与分支——被新奇的文明与文化准则所取代，而在于对“另一种”美的寻求。所以我们不仅仅谈自我否定，而且谈到质变。美学的变化如此深刻，就像科学在现实的传统观念中所引起的变化一样。物理学已经显示出，有形的现实维系在一种各种力量不稳定的平衡的关系上。艺术家们的同样企图分解日常事物的表象，立体主义者将画面想象成为一种描述体系。从这个意义上说，有一种新柏拉图主义：画家主动提出要表现咖啡馆和烟斗的结构——或者更确切地说：是典型、是概念。因此必须画物品的外部和内部。黑色的面具就是一例，它们在同一平面上表现出物体的前部与后部。开辟了一条新路。未来主义者呢，他们要描绘运动，摄影比绘画更宜于表现的事物。那时计时摄影作品是很流行的：一件事物瞬间的延续或者一个运动中的形象，一匹奔驰的马，一个有节奏地行走的女性，一个骑自行车的人。最出色的例子是马塞尔·杜尚的《下楼梯的裸体男子》。

在这些作品和倾向中都有再现现实的新手段的影响。最大的吸引力，尤其是对诗人来说，是运动着的摄影：电影。伟大的蒙太奇理论家，谢尔盖·爱森斯坦在一篇文章中指出，电影中标点符号的省略和句法规则的缺乏向他揭示了这门艺术的真正品格：并列与同步。或者说，打破故事的直线性。爱森斯坦在东方艺术中，特别是在日本戏剧

和中国作品中找到了同步的先例。后来，荣格[1]在一版中国古代经典《易经》的序言中坚持，“卦”组合的准则不过是“结”的准则。按照偶然性，一物接着一物，一事是另一事的起因。在《易经》中，不同环节上的原因同时发生作用。荣格称之为同步巧合，时间的一致。同样也是空间的一致，总之，在20世纪第二个十年的绘画、诗歌和小说中，出现了一种由时间和空间的一致构成的艺术，它力图取消前后、迟早，内外的区别并使其相提并论。这种艺术有许多名字。最好的，最形象的：同步性。

画家们提出绘画是一个物体不同侧面的同步表现。一幅立体派的绘画显示事物的里面和外面，现实的前面和后面，一幅未来派的绘画显示从前和以后：一条跑着的狗或一辆穿过广场的电车。绘画是一种空间艺术，眼睛能同时看一个表面，不同的体现与形式。眼睛的视觉是同时的。并列体现在一种造型的规范中，这是一个视觉联系系统。驾驭这类体现的原则是相邻性；此类事物与彼类事物相邻并同时被观察者察觉。在具有时间性的艺术中，诸如音乐与诗歌，此类事物与彼类事物后面，事物的确不是同在，而是相接。一个声音接着一个声音，一个词在另一个词的前面或者后面。直接的原则不是相邻性而是延续性。不过，在音乐与诗歌之间有一个本质的区别。在音乐中，同步是永恒的：组合旋律、赋格曲、和声。诗歌是语言构成的：含义构成的声音。每个声音都应听清楚，听者才能理解含义。和声存在于音乐的实体；在诗歌中，则只能产生模糊。诗歌如果不冲破自身品格、不舍弃语言含义的力量，就不能具有同步性。与此同时，同步性不仅是一种强有力的手段，而且存在于诗歌的基本形式之中。对比、隐喻、节奏、音韵就是服从同步表现法则的组合与重复。这是1910年前后诗人们面临的挑战：空间同步如何适应一门被时间延续性主宰的艺术？

1911年《戏剧特点》在巴黎出现，后又称《同步性》。无论是这个词还是这个概念，此前都被未来主义者使用过。程序再简单不过了：同时述说一首诗的不同部分。未来主义的方法是比较粗鲁的：使“音乐会”中的人声——浓缩为响亮的原素，从惊叹到哀怨，掺入城

① 荣格（1875—1961）是瑞士心理学家、精神病学家。

市的其它声音，如打字机的击键声。后来，在战争中，达达主义者乌格·巴尔在苏黎士重新发现了原始基督徒、诺斯替教派和其它宗教"在语言上的诉说"，在莫斯科和彼得格勒于同一时期，立体未来主义者又发掘出模糊语言的可能性，时称"超理智语言"。不过将语言转变为一种意思松散的纯粹的放射节奏，尽管可以并列与同步，总会将意义缩到最小限度，并几乎总是一种阉割。

立体主义，尤其是德洛内的俄尔浦斯神秘激发了桑德拉尔与阿波利奈尔的最初的倾向。从这两位诗人起，同步性真正开始。对前者来说，起决定性作用的是电影的影响：蒙太奇与闪回。这些电影手段的运用打破了传统诗歌直线延续的结构与特征。阿波利奈尔走得更远；他几乎完全省去了句子的连接——其后果就如同在绘画中取消了透视一样——，他采用镶嵌的技巧，将整个句子嵌入文本，总之，将不同的语言板块并列起来。这样取得文中时间与空间的结合。与立体派的绘画不同，阿波利奈尔的诗歌在动，我是说，它不仅有头有尾，而且在流动。未来派曾试图表现运动，新诗歌就是运动。另一些法国诗人在这方面紧随阿波利奈尔。我特别想到皮耶尔·赫维尔迪。

稍后，埃斯拉·庞德和T·S·艾略特采纳了同步进行法。在接受它的同时，也改造并扩展了它。于是他们创造了一种长诗的新格式并开拓了一个法国诗人从未触及的领域：西方与社会史。在西班牙语界，在我这一代人以前，除了何塞·胡安·塔布拉达的一首短小却又完美的诗作之外，没有人培植过同步法。在此有必要再申张一下：英语的评论家们，除了罗杰·沙图克之外，从来不提同步法的法国渊源，而不厌其烦地重复庞德的无理的论断：展示法——他这样称呼这种方式——源于他对芬诺洛萨的阅读和对中国诗歌的翻译。尽管我不止一次地想使事情各得其所，却不得不承认，时至今日不仅未能做到，而且由于盎格鲁美洲文化的强大辐射，其它语言的评论家也在重复那正统的说法。在这些人中间，有许多是拉丁美洲的……和法国的。谁也不愿看到，在《诗章》与《荒原》中有阿波利奈尔与森德拉斯十年前就已开创的同步性的巨大影响。几乎用不着我补充说明，这影响不仅是美好的，而且是一种创新。这不是一种模仿，而是一种嫁接，长出来的是一种新的植物，比母本更粗壮，复杂和强大。

同步性——有时又叫诗歌立体派——是浪漫派和象征派诗歌的基

本原则的另一种表现，有时是生硬的却又几乎总是有效的：类比。由于各部分之间的近似和对立的补充作用，诗篇是一个运动着的——动人的——整体。并列对延续的胜利。或者更确切地说，即诗是运动着的语言：并列与延续、空间性与时间性的融合。稍后，在先锋派诗歌的另一端——超现实主义——重又出现了更直接、明显和赤裸裸的类比与幽默。浪漫主义所有的诗歌、情爱与形而上学的伟大主题都被超现实主义者接了过来并使其达到极至。本世纪上半叶这两个伟大的诗歌运动——同步性与超现实主义——与浪漫主义是同一个轴心：万物相通的观念与绝裂意识——死亡意识。浪漫主义与西方宗教传统和革命运动——相似与相违——的模糊关系也重新出现在本纪几乎所有伟大诗人的作品中。现代诗歌，从它诞生时起，就同时是对现代性的肯定与否定。

3. 汇合的诗歌

从某种意义上说，出现通报我们社会的末日临近的声音是正常的。现代性似乎从持续不断的否定中吸收营养，它的孕育过程从夏多布里昂到尼采，又从尼采到瓦莱里。近25年来，宣告灾难的声音成倍增长。这已不是某个孤独者的绝望或少数持不同政见者的苦恼的表现：这是大众的意见并揭示了一种集体的精神状态。本世纪的气氛有时使人想到“千禧年”时的恐怖或阿兹特克人阴暗的幻觉，他们一直处在宇宙周期末日的威胁中。现代性是以断定未来是福地而诞生的，而今我们已面临这个思想的暮色。谁也无法肯定等待着我们的是什么，许多人都在寻思：对人类来说，明天太阳还会出来吗？诋毁未来的形式是那么多，以致任何一种陈述都是不完全的：有人预见自然资源的枯竭，有人预见全球的污染，有人预见饥饿的巨增，有人预见极权主义思想体系普遍建立会导致历史的僵化，有人预见原子战争的爆发。的确，核均势使我们免于第三次世界大战，但能维持多久？同时，即使我们能幸免于难，单单是原子武器的存在简直就会使我们关于进步的思想烟消云散了，不管它是渐进的演变还是革命的飞跃。如果说原子弹没有摧毁世界，却摧毁了我们对世界的想法。现代性受到

了致命的伤害：进步的太阳在地平线消失，而且我们又看不见新的引导人类的智慧之星。我们甚至不道自己是生活在黄昏还是黎明。

现代性等同于变化，它将判评作为变化的工具来孕育，并使这二者与进步等同起来。对马克思来说，革命暴动就是批判的举动。在文学艺术领域，从浪漫主义至今，现代性的美学就是变化的美学。现代的传统就是决裂的传统，否定自身并因而变得持久的传统。对其它文明——印度和远东、非洲与大洋州、哥伦布之前的美洲——的艺术的发现是作为西方核心传统的破裂而体现并经历的。今天我们赶上了变化美学的黄昏。本世纪末的文学艺术渐渐失去了否定的能力；自若干年以来，它们的否定是习惯的重复，它们的叛逆已沦为形式，它们的违抗已沦为仪式。这不是艺术的结束，而是现代艺术思想的结束。或者说：建立在崇尚变化与决裂基础上的美学的结束。

在某种程度上置后的批判，已经注意到，自四分之一个世纪以来，我们已进入新的历史时期和新的艺术。人们对先锋派的危机谈论得很多，将我们的时代称作“后现代”的表述相当普及。如同现代性的概念一样，这是个错误而又矛盾的定义。现代后面的东西只能是“超现代”：一种比昨天的现代性更现代的现代性。“后现代”的叫法不过是一种幼稚的说法，表明我们是很现代的。那么好了，上面所说的是直线时间的概念以及它与批判、变化和进步的一致——时间开向未来，如同预定的地方。后现代的叫法依然是受延续、直线和前进的时间的桎梏。

如果说“后现代”不仅一个名字，还是一个面罩，对盎格鲁美洲的评论家们将当前的艺术称作后现代主义，又该怎么说呢？对他们来说，“现代主义”这个词指的是那些作品的总合，它们的作者和倾向使人会想起乔伊斯、庞德、艾略特、威廉斯（W. C.）、海明威等。然而却无人不知，在西班牙语里，我们将西班牙与西班牙语美洲第一个文学运动称作“现代主义”。现代主义作家有鲁文·达里奥和巴略一因克兰，胡安·拉蒙·希梅内斯和莱奥波尔多·卢贡内斯，何塞·马蒂与安东尼奥·马查多：我们现代的传统自他们始，没有他们便没有我们当代的文学。实际上，盎格鲁美洲人概括为“现代派”的诸多不同的倾向、作家和作品无论是在法国、其它欧洲国家还是在西班牙

语美洲，一向有一个同样普及的名字：先锋派[1]。对此全然不知，而把比我们晚了三十年的英语的文学运动叫作“现代主义”，这是一种文化的傲慢、种族中心论和对历史的藐视。将当代美国与其它地区的文学和艺术用后现代主义这个词来命名，这与前面所说的情况是一样的。最可悲的——也是最滑稽的——是这些词汇，带着盎格鲁美洲人赋予它们的特定含义，不仅在一些欧洲国家开始使用，而且在西班牙语美洲和西班牙本土也开始使用。这个声明不是无事生非，也不是过分的民族主义的反映：关于现代主义的争论不是语汇上的，而是意义、观念和历史的争论。世界是以成为一堆名字开始的。更确切地说：世界是一个名字的世界。如果取消我们的名字，也就取消了我们的世界。

对古代人来说，过去的声誉是黄金时代的声誉，是我们某一天抛弃了的自己出生的乐园；对现代人来说，未来曾是选择的地点，是福地。然而现时向来是诗人、情侣、享乐主义者和神秘主义者的时间。这瞬间是享乐的时刻，但也是死亡的时刻，情感的时刻，揭示阴间的时刻。我相信这颗新星——尚未在历史的地平线上露面但已经以多种间接的方式显示出来——将是现时之星。人类很快将必须缔造现时的道德之星、政治之星、情爱之星和诗歌之星。通向现时之路经过躯体但不能与西方现代社会机械、模糊的享乐主义混为一谈。现时是生与死融合的产物。

诗歌向来是一种存在的幻象，两个半球在这存在中协调起来。多样的存在：在历史的进程中，常常改变面貌和名称，然而，透过所有这些变化，它是一个整体。它没有抛弃面貌的多样性，甚至当它与“虚无”一致的时候，就像佛教传统以及某些西方现代诗人那样，也作为一种存在——极大的荒诞——表现出来。它不是一种思想；是纯粹的时间。是时间而不是计量单位：这个单独、唯一和特殊的时间此时此刻就在过去并且从一开始就在不停地流逝。存在就是具体化的此时此刻。

我有一次将现在开始的这个时间的诗歌称之为：汇合的艺术。我

---

① 上千个例子中的一个，吉列尔莫·德·拉·托雷的著作：《先锋派的欧洲文学》，出版于 1952 年。

这样以它来对抗决裂的传统："现代的诗人曾寻求变化的准则，正在开始的时代的诗人们，我们寻求的是作为所有变化的基础的不变的准则。我们不禁会问在《奥德赛》与《追忆似水年华》之间有没有什么共同之处。有没有变化的准则与不变的准则的融合点？……本世纪开始的诗歌——没有真的开始也没有返回到起点：这是一个永恒的开始和一个持久的回归。现在开始的诗歌，没有开始，它在寻求时间的交叉，汇合点。就是说，在复杂的过去与荒凉的未来之间，诗歌是现在。我在十五年前，写下了这些话。今天我或许要补充：现在表现在现状中，而现状是三种时间的调和。调和的诗歌：体现在没有日期的此时此刻中的想象。

1986年8月12日于墨西哥

三、诗歌、神话、革命[①]

革命通过牺牲，
证实迷信。

——夏尔·波德莱尔

很难用几句话说清楚我现在的感受：激动，感激，惊讶。首先：让我感动的是，总统先生，您如此盛情地亲自为我颁发阿莱克塞·德·托克维尔奖。您的音容笑貌，我永远不会忘记。您慷慨的语言使我更加感动：从这些话中我看到了友谊的象征，这往往是一位作家向另一位不同语言的作家的最宝贵的表示，哪怕那些语言像西班牙语和法语这样接近。因此，我的感激是双重的：对国家元首和对法语作家，这种语言的文学曾是我的第二精神故乡。

我对托克维尔基金会评委会的感谢伴随着一种轻微而又令人愉悦

① 从弗朗索瓦·密特朗总统手中接受阿莱克塞·德·托克维尔奖时的演说。

的不真实的感情。当阿兰·佩伊雷—菲特先生好心地将评委会的决定通知我时，我的第一个反应，我坦白，是惊讶乃至不相信：为什么授予我，授予一个诗人呢？很快我依稀看到了理由：不管是由于我个人生活中的变故还是由于世界和我自己国家的混乱和变化的驱使，我一次又一次地参与了公共生活并撰写了几本关于历史和当代政治的书籍。除了我那些作品的可疑的成就之外，我想是要通过我，通过一个经常在专制主义的强行稳定和派别混战之间游荡的大陆上的作家，奖励一种忠诚。的确，我总是想使自己忠于阿莱克塞·德·托克维尔的作品和人格所标榜的态度，这种态度可以概括为：我的自由从承认其他人的自由开始。在现代的初期，在一个后来反复出现的“独裁者伪装成解放者”的现象面前，夏多布里昂写下了这样的预言：

> 可能是革命拖着我……然而当看到第一颗长矛尖上挑着的人头时，我便后退了。在杀戮中我将永远看不到自由的理由，我不了解还有什么比一个恐怖分子更愚蠢、更怯弱、更奴颜婢膝的东西。难道今后我不会遇到为凯撒及其警察效劳的布鲁图的整个种族吗①？

从少年时起，我就写诗，而且从未停止。我想成为诗人，仅此而已。在我的文集中，我自愿为诗歌效劳，在他人和自己面前，我替她解释，将她捍卫，为她申辩。我很快发现，在我们这个时代，捍卫诗歌与捍卫自由是分不开的，不受重视。我对于震撼了我们这个时代的社会政治事件的热情关注正是由此而来。第二次世界大战以后，我结识了安德雷·布勒东和他的朋友们。今天我对他许多的哲学和美学思想都不赞成，但对他的敬意却依然那么强烈而且丝毫没有减退。无论在他的作品还是在他的生活中，自由与诗歌都是以同一个激动的面孔出现的，既有诱惑力又像暴风雨。就像在另一端的夏多布里昂一样，他也从不将独裁者与解放者混为一谈。自由并非一种哲学，甚至也不是一种思想，而是一个觉醒的运动，有时它会引导我们发出两个单独的音节：“是”或“不”。在短暂的瞬间，犹如以闪电的光芒，它会描

① 在原文中，这段话用了法文和西班牙文两种文字。

画出与人类本性对立的符号。

在历史的长河，在千差万别的环境，诗人们参与了政治生活。我是就将诗歌理解为一种为国家、教会或思想服务的艺术而言。我们已经知道，这种观念，像政治和思想权力一样古老，总是导致同样的结果：国家崩溃，教会解体或者僵化，思想挥发——然而诗歌永存。不：我指的是诗人自由地参与城市的事务。就连在那些不知道政治自由为何物的社会，如古代的中国，为公共事务做出贡献的诗人也并不少见。他们中的许多人毫不犹豫地指责天子的滥用职权，不少人因为发表政见而遭到监禁、流放和其它的惩罚。在西方这个传统富有生命力，我几乎无须提及希腊和罗马的诗人们。我们传统的最伟大的诗人中的两位，弗罗伦萨人但丁和英国人弥尔顿，也是卓越的政治思想家。前者为我们留下了《帝制论》，后者为我们留下了为思想解放大声疾呼的辩护词，如他那著名的对离婚权利的辩护或对议会颁发的审查制度的批判，而且他亲自勇敢地在议会面前进行了这种批判。

这些历史先例不会蒙蔽我们，在上述态度和现代诗人的状况之间有着根本的区别。中国诗人指责皇帝却又属于皇帝的幕僚，他们几乎都是高级官员，指责是儒家知识分子和伦理道德传统的组成部分。但丁和弥尔顿处于政治与宗教不可区分的论争之中。对他们来说，其见解的基础是神学。他们在这个世界搏斗，眼睛却盯着另一个世界，他们的道理从那里而来。但丁将帝国的两个敌人——布鲁图和卡西奥置于地狱的最后一层，置于叛逆之首犹大的身旁。对但丁来说，世上的现实是阴间最真实的现实的写照，因此，政治罪行要在神的法庭受审。在希腊城市和罗马共和国中，宗教的影响要小些，导致公民分裂的问题显然是政治的而不具有神学色彩。然而，与希腊罗马古代类似的情况具有欺骗性，其中缺少一个中心的而且是特殊标志的因素，即现代诞生的象征：革命的观念。这是一种只有在我们这个时代才能产生的观念，因为它是希腊和基督教的遗产，就是说，它是赎罪的愿望哲学的遗产。在其它任何一个历史时期，革命观念都没有这么强烈的吸引力。其它的文明和社会经历了巨大的变化——动乱、王朝的垮台、兄弟之间的战争，不过只有伟大的宗教变革能与我们对革命的狂热相比。在两个多世纪中，这是一个使许多良知、几代人为之倾倒的思想。它曾是指引我们朝圣的北极星，是照亮并温暖许多孤独者的不

眠之夜的秘密的太阳。理性的信仰和宗教运动的希望在它那里协调起来。

从在历史的地平线上出现时起，革命就是双重的：化作行为的理性和上天之举，理智的决定和奇迹的作用，历史与神话。批判：理性在其最严格、最精美的形式中的女儿，就其形象而言，它既是创造者又是破坏者，或更确切地说：边破坏，边创造。革命就是批判变成乌托邦和乌托邦在一些人和一个行动上得到体现的那个时刻。理性降临大地是真正的主显节，它的主人公是这样体验的，而后它的解释者们也是这样体验的。体验而未经思考。几乎对所有人来说，革命都是某些理性原则和社会总体演变的结果，几乎无人意识到人们在参加一场暴动。的确，革命之新似乎是绝对的，打破过去并建立一种合理、正义、与过去根本不同的制度。然而，这绝对的新生事物被视为并被体验为对最初的原则的复归。革命首先是对初始时间的复归，然后才是对不公正而言，才是卢梭所说的，一个人划出一块土地的界限并说“这属于我”的那个时刻。从那一天开始有了不平等，接着有了分裂和压迫：历史。总之，革命是特殊的历史事件，然而又是否定历史的事件：它所建立的新的时代是原始时代的复辟。作为历史和理性的女儿，革命是直线的、延续的、不可重复的时间的女儿，作为神话的女儿，革命是犹如天体运动、季节交替似的周期性时间的一刻。革命的本性是双重的，然而我们只能将它的两种因素分开来考虑，并把神话的因素作为异物放在一边……。而我们只把其两种因素连在一起来体验它。我们将它作为一种符合理性预见的现象来考虑，将它作为一种神秘来体验。它迷人的秘密正在这个谜中。

现代打破了将诗歌与神话联系起来的古老的纽带，只是为了使诗歌立刻与革命思想联系起来。这个思想宣告了神话的末日——这样它便成了现代的核心神话。现代诗歌的历史，从浪漫主义直至我们的时代，不过是它与神话的关系史，这个神话有时像几何图形一样清晰流畅，有时像古代动乱一样一塌糊涂。狂热和极端的关系，从诱惑到恐怖，从敬仰到诅咒，从崇拜到背叛——爱情与宗教这两种伟大激情的全部领域。荷尔德林对青年波拿巴的热情以及看到他变成拿破仑皇帝时感到的沮丧，华兹华斯对纪龙德派的同情以及罗伯斯匹尔使他产生的厌恶，不过是德国和英国的浪漫派在法国大革命面前变化不定的两

个范例。这种激烈的摇摆在19世纪的每一次革命运动中都有所表现，到了20世纪以布尔什维克革命的长期影响在全世界激起的波澜壮阔、持续不断的对立情感的浪潮——又是从狂热到冷漠——而达到顶点。

一切革命所激起的拥护的运动都是可以解释的，首先是我们人类感到必须制止并结束我们不幸的生活条件。在有些时代这种自救的需要变得强烈而又紧急是因为传统的信仰丧失了活力。古老的神灵，迷信将其蛀蚀，狂热使其堕落，批判令其破损，它已经崩溃，幽灵的部族从废墟中萌芽，首先作为光芒四射的思想出现，但很快就被神化并变成可怕的偶像。尽管还有其它的对革命现象的解释——经济的、心理的、政治的、所有的解释，只要不是虚伪的，本质上都取决于这个基本事实。一种从古代宗教所留下的空白中诞生的信仰，以我们对贫困的意识和理性的规范为营养，是经久耐用而又富有抵抗力的，无论面对其学说的破绽还是面对其上司的蛮横，总是顽固地闭上眼睛。在这方面，革命信仰与宗教信仰是相似的：1792年9月的屠杀、圣巴泰勒米的杀戮和斯大林的集中营都没有使那些忠实者的信服产生动摇。然而有一个区别：革命信仰需要经受时间的考验，而宗教信仰则铭刻在时间及其变化触及不到的另一个世界上。革命是历史现象，就是说，它是有时间性的。时间的批判是无可辩驳的，因为它是现实的批判：不加说明的展示。它所展示的就是革命是作为许诺而开始的，然后散发在狂热的动荡中，最后凝固成血腥的专制，于是成了对开始时燃起的革命动力的否定。在所有的革命运动中，神话神圣的时代都无情地变成了历史平庸的时代。

每个失败过后，希望都会再生。雪莱批驳了柯尔律治的沮丧，海涅写了《德国论》以回答斯塔尔夫人并使前一代诗人从头到脚变得滑稽可笑，因为他们开始时同情法国大革命，而后来却成了它的敌人。两个多世纪以来，赞成——反对——赞成的循环反反复复，首先是在欧洲，然后是在全世界。诗的语言成了对现代革命的预言、诅咒和挽歌。尽管两个伟大革命的模式（1789年的法国革命和1917年的俄国革命）之间的区别与对立更大，更深刻，它们所激发的感情却遵循着同样的吸引与排斥的节拍。虽然现代革命的宗教职能无一例外地被那些运动的特殊的历史本性所打破，其结果依然是类似的幻影与美梦在下一代的再生。或者说是个人神话的被采纳。这就出现了昔日的诗歌

与现代诗歌的另一个区别：对但丁来说，他的诗歌的钥匙是《圣经》，万物类似的轴心，而布莱克却用诺斯替教派的碎片和赫尔墨斯派的传统创造了一种神话。许多诗人都采用了同样的手段，我几乎无需提及奈瓦尔或雨果的信仰，以及到了 20 世纪，叶芝的神学和布勒东的神秘主义。这表面怪诞的理由在于下面的情况：现代性的公众的宗教变成了革命，而诗歌，则成了它私人的宗教。

革命的批判是由古老秩序的怀念者和自由派人士付诸实现的（这里的自由是广义的：不仅是一种学说，而且是一种哲学和政治的氛围）。与反动的批判相反，自由派的批判是有效的：它能使革命的思想建设崩溃，能扯去它们的面具，还其历史的、世俗的本来面目。自由主义不想让其它的思想建设取而代之，这种知识界传统的品格本身，其本质就是批判性的，像其它伟大的政治哲学一样，禁止它提出超历史的建议。这个领域在宗教之先，自由主义没有提供任何变化，并把宗教限定在私人的范围之内。将自由建筑在唯一能创立它的基础上：意识的自主和对他人意识自主的承认。它既可敬又可怕：它将我们封闭在唯我论之中，破坏了联系“我”和你以及联系你我与第三者（另一个、另一些）的桥梁。在自由与博爱之间，没有矛盾只有距离——一种自由主义无法取消的距离。什么能成为博爱的基础呢？受古人的启发，罗伯斯匹尔和圣茹斯特曾试图建立公民间在道德上的一致。只是，什么又是道德的基础呢？雅各宾派，就像其后继者——布尔什维克人一样没有提出这个问题。或者说，他们以法令、以恐怖代替了道德。然而恐怖只能产生两种不可调和的博爱：刽子手的博爱和牺牲品的博爱。

民主自由主义是共处的一种文明方式。对我来说，是政治哲学所孕育出来的最好的方式。然而它对我们人类向自己提出的问题却只回答了一半：博爱、起始与归宿的问题、目的的问题以及存在的价值。现代讴歌了个人主义，因而是意念分散的时代。诗人对这种空虚特别敏感。1851 年左右，波德莱尔在一个笔记本上写道：

> 世界将要完结……我不是说它将退缩为南美共和国滑稽的混乱或者我们会重新退到野蛮……不：机械将使我们变得如此地机械化，进步将使我们的精神功能如此完全地萎缩，

以致任何东西，就连乌托邦的嗜血成性的怪兽也无法与那些卓越的结果相比……不过世界的崩溃（或曰世界的进步：叫什么名字对我无关紧要）不会体现在政治制度上，而是体现在灵魂的卑鄙上……。[①]

九十年以后，宛似波德莱尔在继续思考，艾略特在其《四个四重奏》的一个当中，把我们的世界——我们认为它为进步所动，看作空虚在空虚中无休止的坠落：

啊，黑暗，黑暗，黑暗。他们都走进了黑暗，
空虚的星际之间的空虚，空虚进入空虚，
上校们，银行家们，知名的文学家们，
慷慨大度的艺术赞助人，政治家和统治者，
显要的文官们，形形色色的委员会主席们，
工业巨子和卑微的承包商们都走进了黑暗，
太阳和月亮也暗淡无光了，哥达年鉴、
证券市场报和董事姓名录都黯然失色了，
感觉冷却，行动的动机也已经消失。
于是我们大家和他们同行，走进肃静的葬礼，
不是谁的葬礼，因为没有谁要埋葬。[②]

还可以补充其它的例证，但是我觉得上面所引的两个足以表明诗人们在现代灾难面前的精神状态。波德莱尔的思考和艾略特的诗句是与惠特曼和维克多·雨果的热情礼赞针锋相对的葬歌。这些和另外的都是现代诗歌分化、或者说是破裂的例证。这种破裂是使它区别于其它时代和文明的诗歌的标志。悬于神话与历史之间，现代诗歌将一种不同一般的、比宗教和哲学的博爱更古老的博爱奉若神明，这是一种从生活在奇怪并充满敌意的自然环境的原始人自身的孤独情感中产生的博爱。不同的是我们如今感受的孤独不仅仅面向宇宙，而且还面向

① 这段话和下面所引艾略特的诗句都用原文和西班牙文两种文字。
② 引自汤永宽先生的译文。

我们的邻居。然而，我们都知道，各居其所，我们实际并不孤单：空虚上面有博爱。

近二十年来，在长期的政治停顿之后，总是在悬崖的边缘，总是在一场新的全面战争和灭绝人类的幽灵的面前，我们都是一系列变化、一个新时代的奇迹的见证人，或许黎明正在出现。首先，革命神话的暮色就在其诞生的地方，西欧已治愈战争的创伤并繁荣起来，欧共体各国民主自由的制度已经稳固。紧接着是拉丁美洲重归民主，尽管还摇摆于人民主义蛊惑的幽灵和军国主义之间（这是它的两种地方病），脖子上还有债务的铁锁。最后，苏联和其它欧洲专制制度的变化。无论这些变革的结果如何，都意味着专制社会主义神话的结束，这是很清楚的。这些变化是一个自我批判并等于一个忏悔。因此我说了一个时代的结束：我们在目睹革命思想在其最后的、不幸的体现中的暮色，布尔什维克版本的暮色。这是一种只有在某些周边地区以及在某些如秘鲁的恐怖主义分子那种疯狂的派别中尚能存在的思想。我们不知道留给我们的前途是什么：极端的民族主义，生态的灾难，被埋葬的神话的复活，新的狂热而且还有发现与创造：历史及其恐怖与美妙的礼物。我们也不知道苏联人民是否会结识压迫的新形式或者是民主的一种独特的、斯拉夫式的模式。无论如何，革命神话在死去。复活吗？我不相信。并非神圣同盟将它扼杀：寿终正寝。

乔伊斯说过，历史是一场恶梦。他错了：恶梦会因曙光的升起而消散，而历史，只要不到我们人类的末日，是不会结束的。我们因历史并在历史中才成其为人类：如果历史不复存在，我们也就不再成其为人。不过革命神话的结束或许使我们重新思考那些缔造了我们社会的准则及其缺欠与疏漏。接近反对专制迷信的斗争的终点，现在我们可以更自由地考虑我们的传统。于是，公民道德的主题重又出现。这是一个来自经典的古代的主题，它曾使马嘉贝罗和孟德斯鸠同样关心，而今天它在许多国家的现状都是令人伤心的，其中包括以清教徒的伦理学为基础的盎格鲁美洲的民主。康德教导我们，不能在历史上建立一种道德：历史不停地流逝，我们甚至无法知道某种法律或筹划能否约束它变化莫测的流程。我们还知道超历史的构造——不管是宗教的还是玄学的，保守的或革命的——都会扼杀自由的构造并终将腐蚀博爱。正在开始的时代的思想——倘若真的是一个时代在开始——

将必须找到自由与博爱的汇合点。我们必须重新考虑我们自己的传统，使它得到更新并寻求现代两大政治传统的调和，这就是自由主义和社会主义。我敢说，模仿奥尔特加·伊·加塞特的榜样，这是“我们时代的主题”。我觉得，我们的时代对这样的事业特别有利；在某些当代的作品中——如在科尔内里奥·卡斯托里亚迪斯的作品中——我已看到一种回答的开始。

诗歌在一种新的政治思想的重建中会做出什么样的贡献？不是什么新的思想而是更美好、更脆弱的东西：记忆。每一代诗人都会重新发现可怕的古代和同样可怕的狂热的青春。在讲授所谓政治科学校和院系中，对埃斯库罗斯和莎士比亚的阅读应当成为必修课。诗人们滋养了霍布斯和洛克、马克思与托克维尔的思想。通过诗人之口，另一个声音在说话——我强调：是说，而不是写。这是悲剧诗人和滑稽小丑的声音，是孤独思乡和热闹节日的声音，是大笑和叹息，是恋人拥抱的声音和哈姆雷特面对头颅的声音，是寂静的声音，是卧室中海誓山盟的窃窃私语和广场上人群的滚滚浪潮。倾听这个声音就是同时倾听正在流逝以及又变成了一些清澈音节返回来的时间。

1989 年 6 月于墨西哥

诗歌与世纪末

一、少数与多数

所有关于诗歌的思考都应以这个问题开始或结束：多少人、哪些人阅读诗的书籍？我指的是诗作，而不是诗歌，因为对于后者可以无休止地讨论下去，而对于诗作这个词的含义却是不难统一的：一种词汇组成的事物，注定要包含或说出一种触摸不到的、难于言表的、被称作诗歌的本质。问题是双重的并且和统计连在一起：多少人？又与社会学有关：哪些人、哪个阶层的男人和女人阅读诗作？在类似的问题面前，胡安·拉蒙·希梅内斯以其一本书的赠言作了回答："献给无限的少数人。"名词"少数人"就把读者的数目缩小到了斯汤达"幸运的少数"，但形容词"无限"又将它扩大了：少数人变成了许多人。多得难以胜数，像所有"无限"一样。希梅内斯以不可度量的少数来对抗可以计算的多数。从逻辑上说是不可能的：如果无限，就不是少数，如果可以计算，就算不上无限。另外，如果少数是无限的，那也就成了多数。两个无限，两个无数？那是太多了：一个就足以压得我们喘不过气来，简直说就是要我们的命。

那句话可以有另一种含义：诗的读者，不管有多少总是少数，既单独又集体地参与到无限之中。何谓无限？即无法量化或者不可能度量与计算之物。阅读诗作的许多少数人沉浸在不可度量的种种现实之中，并在那些语汇的镜子中，发现着自身的无限。一首诗的阅读使读者与一个人际领域联系起来，而就其本意来说，这个领域是无限的。这种接触几乎总是短暂的。有时用五个单词即可概括：鸽子倾听别处

雨声[1]。

无论多少，诗的读者向来很难成为一个社会的多数人，或许除非在历史的黎明时期或者在我们所谓的原始公社制内。按照某些人种学家的说法，就在几年之前，在赤道美洲的原始森林中，当夜幕降临时，男人和女人们便在篝火周围集合起来，陶醉地聆听神仙的故事以及部落的族谱。通过那些神话，它们是诗歌故事的素材，聚集在一起的每个男人和女人都觉得自己无论在自然的还是超自然的时间里都是整体的一部分，因为死去的祖先也是部落的成员。在篝火的照耀下朗诵那些讲述世界和人种起源的诗篇使这种关系更加生动，从严格的意义上说，是在实现这种关系，是在将它变为现实。在一个或两个小时中，部落变成了一个真正的诗的公社，它包括着活着的人，也包括死去的人。

然而，从历史本身开始时起，或者说，当人类抛弃了新石器的村落而开始在城市生活的时候，原始的集体就分崩离析了，分成了不同的阶级、职业和群体：农夫、手工业者、士兵、教士、贵族，君主。就连宗教信仰也产生了分歧：一个是陶工的信仰而另一个是神学家的信仰，一个是法官的信仰而另一个是奴隶的信仰。艺术、科学和技术的多样性是与社会分工相适应的。开始时，诗歌与宗教、科学与巫术，歌唱与舞蹈是同一回事，随着每一门艺术自立门户和每门知识的自成体系，群体、传统和公众也瓦解了。在一种文化内部的次文化的多重性意味着不同的少数人的共处，一些人爱好诗歌，另一些爱好音乐，还有的爱好天文。这些少数人是相对的、起伏不定的，有时会变成多数，尽管为时不久。在这种情况下，如同在其它许多情况下一样，统计就成了一种幻象，多和少，多数人和少数人，都是在挥发的概念。

不同的少数人的共处并不排除——相反却包括——他们之间的交流。这种不同群体之间的关系构成了一种无形然而却是实在的编织物：人民的文化。在每一种次文化上面——同样在其下面——都有属于社会全体成员的思想、信仰和习惯。这是每个人民的根底——精神的、思维的、情感的，同时，又是艺术的基础，尤其是诗歌的基础。

---

① 原文为加泰罗尼亚语。

一个永不枯竭的源泉。人类在这些艺术作品中相互辨认，因为它们向人类提供了其隐蔽的整体形象。就连在表现芸芸众生和不同社会的瓦解与裂变时，就像现代诗歌与小说所发生的那样，它们都是一种消失了的制度的象征。因此，作品在开始时有多少人阅读无关紧要，对于一个无论多么小的群体的集体记忆的维护，对整个共同体来说，都是一个名符其实的救生圈。有了这些救生圈，传统和文化就能渡过时间的海洋。

除了这些信仰与形象的集合体之外——从前人们将它称之为“人民之魂”——，还有更加表面化的题材、演义和人物令人群感动并拥有集体的想象力。这都是“公众的事情”：政治和宗教思想、关于信仰与体制的争论、在这种或那种意义上的主张的运动。公众的事情也是变故、消息和名目：加冕礼仪、宗教或世俗的节日、王朝的末落，骚乱与暴动、王子们的婚事、弑君罪行、魁首之死以及其它类似的事件。私事也会变成公开的事情：女演员的风流韵事，银行家的自杀，偷窃，暗杀，这个人或那个人的突然发迹或出其不意的破产，一位冠军的丰功伟业，总之，命运之轮一切变幻莫测的转动。没有任何一位作家，不包括今天那些“畅销书”作者，能像阿蒂拉或拿破伦那样有名，也没有登普西或马丽琳那样广为人知。的确有的，像 17 世纪的洛佩·德·维加、18 世纪的伏尔泰、19 世纪的维克多·雨果、我们时代的毕加索及其它为数不多的情况。除了屈指可数，这些例外，像所有例外一样，不仅没有使这一规律失灵，反而证实了它。

在人民的想象中，这些领袖、国王，总统，影视及体育明星的至高无上是自然的，毫不奇怪的，真正不凡的是，从一开始人类就会作诗，画画、在石头或青铜上雕刻、制作泥塑并用语言发明故事。同样不凡的是这些作品代替了手写，电视或许会使书籍消失（我对此十分怀疑），然而艺术，无论技术与社会状况如何，都会永远存在。公众之事及其英雄们会成为过去；诗、绘画和交响乐章，不会消失。艺术的存在——科学与哲学也一样——向来是少数人的作品。我的结论是：数目问题——多少：很多或很少？——本身并无意义，要想有点意义，数量必须置身于与两点有关的传统之中。这两点是，一是空间上的分工，即公众与裁判的多元；二是时间上的延续，或曰读者与听众一代接一代的传递。无论是多元化还是延续性，都不单纯是数目的

概念。

我担心我的理由说服不了许多人。对现代思维来说，任何理由也抵不过一个数字。社会学者、教授、记者和掌握出版事务的人都说，他们拥有无可争辩的数字。在这些数字的基础上，他们断言诗歌是一种注定要消亡的艺术或者将变成古董博物馆中的又一种罕物。他们毫不动摇地提出了诗歌逐步衰退的法则；今天诗歌的读者比三十年前少，三十年前比六十年前少，以此类推。依我之见，这些意见本身表明它们并无意义；在这个领域，像其它所有领域一样，单纯的数量标准是不够的。更何况，这些数字准确吗？我们看一看。几天前，我在纽约的一家书店买了一本小书：《美国最佳诗选，1989》。这是一本收集了美国在 1988 年创作的最佳诗作的选集。选集的编者是诗人兼评论家多纳德·霍尔。霍尔在序言中触及到了本篇的内容并列举了事实与数字。下面我要引用其中的某些细节。尽管这些细节本身就说明问题，我还是觉得有必要补充些评论。

作为诗歌生命力的标志，霍尔开始就指出了诗歌朗诵习惯的恢复，这种朗诵是由诗人自己在许多听众面前进行的。这个习惯“始于 1950 年前后，在 60 年代便形成了波澜壮阔之势，从此越发不可收拾”。为了理解这件事的含义，我有必要提醒一下，尽管众所周知，却总是被人遗忘：诗歌，在我们文明（东方亦然）的开端，是朗诵和歌唱的。Aedo 就是古希腊的叙事诗人，它是从 Aoido 派生出来的，后者的意思即歌唱。每一个 Rapsodia 就是一首诗或一个叙事诗的片段；Rapsodia 就是背诵叙事诗特别是荷马史诗的行吟歌手。抒情诗也是背诵的，有乐器伴奏，在希腊人和罗马人中都是如此。这个习惯是普遍的，而且出现在各个社会，在东方和哥伦布之前的美洲也不例外。在欧洲保持了 1500 多年，几乎用不着提及那些行吟诗人、游唱诗人、情歌诗人或者在贵族府中、在有选择的家庭或宫廷人员面前的诗歌朗诵。在 19 世纪，朗诵为个人默读所取代。这是书籍文字的胜利。到了 20 世纪的前三十年，这个习惯几乎荡然无存。

霍尔注意到，在 1920 至 1950 年间，美国现代诗歌的伟大时代之一，公开朗诵不仅极其少见，而且那些著名诗人——弗罗斯特、艾略特，庞德——几乎不参加这样的活动。到五十年代，即“垮了的一代”闯荡的时期，朗读开始普及。这个习惯变成了美国文学生活的特

点之一。今天诗歌朗诵是艺术日程表的组成部分，与展览会、音乐会和歌舞演出并驾齐驱，这些活动的频率是令人吃惊的，几乎每周都有，在重要的城市以及大多数大学都是这样。听众一般是青年人，这说明它不是个日趋末落的习惯——像预言家们对诗歌末日的预言那样，而是一个活生生而且不断更新的传统。人们会对我说，无论在拉丁美洲还是欧洲，英国除外，诗歌朗诵都不像在美国那样经常和趋之若鹜。这是事实。在俄国诗歌朗诵又比在美国普及得多，这也是事实。有少的就有多的。我们接着说吧。

在 1950 年，霍尔说，一位已为人知的诗人的作品，他的第二或第三本书，发行量为一千左右，今天是四五千。较重要的或较有名的诗人的作品很容易达到一万册。几年前《出版周刊》公布过一份畅销书的目录表，包括传记，新闻报导、小说、游记、烹调、性科学及其它许多门类，尽管不包括诗歌。在目录之首的是《性之乐》，销售了几百万册；比较靠后的书卖了二十五万册，那么好了，在同一年诗人弗林格蒂的《心中的科尼岛》销售了一百万册，当时金茨伯格的《狂叫》已超过一百万册。然而，《出版周刊》并未将这两本书收录在它的目录表中。因为是诗集吗？这两本书的情况是非同一般的，这是事实，不过许多当代诗人，尽管达不到百万册，都有三万或更多的读者。其中有些是其它语言的诗人，像加西亚·洛尔卡、里尔克或者聂鲁达。霍尔的其它数字我就省略不说了，他的结论却要说：近二十年来，诗歌读者的数目增加了十倍。这就是说，今天的读者比诸如艾略特、庞德、威廉姆斯和史蒂文斯等伟大诗人的高峰时期多了十倍，那一时期是 20 世纪诗歌史中的一个光辉时代。这是令人感动的。

霍尔的数字仅仅限于美国在世的诗人。在其它国家是否有类似的情况呢？我不知道。不过要说在苏联诗歌读者的数目比在美国更多，那并不冒失。另一个类似的国家可以说是日本，一个以其令人仰慕的诗歌传统而与众不同的民族。此外，欧洲读者的数目肯定增加了，至少在英国、斯堪的纳维亚半岛国家、波兰、匈牙利是如此。墨西哥也是这样，尽管它是个读者甚少的国家：50 年前，我们的诗人——佩利塞尔、戈罗斯蒂萨、维利亚乌鲁蒂亚——的发行量只有 500 册。而质量呢？无论哪个语言、哪个时代，真正有价值的诗作都是极少的。其它的门类，尤其是小说，不是同样如此吗？每年出版社推出成千上

万的小说，色彩鲜艳的封面充满了书店的玻璃柜台。几周之后，就消失得无影无踪了。它们不是过路鸟，而是过路书。在商业出版社的另一端，大学的教授和报刊也助长了不得不称之为文学滞销的现象。刚刚出现的批判大学产业的高潮使文学所留下的不高的垃圾堆变成了真正的喜玛拉雅。

霍尔的数字是振奋人心的，不过又是相对的，人们几乎没有考虑到阅读的增加是个普遍现象，包括了所有的门类。毫无问题，人们今天比以前读得多。读得更好了吗？我怀疑。消遣是我们的常态。不是那种为了沉浸在神秘而又飘忽不定的幻境便远离世界的消遣，而是那种总是失态的、陷入平庸而又不明智的日常动荡中的消遣。成千的事情同时要求我们关注，可没有哪一件能引起我们的瞩目，于是生活变成了我们手指中间的散沙，而时间变成我们头脑中的烟云。倘若我们有勇气对每天的思想与行为作个检查，我们就会承认自己是有过错的，并非无可弥补的罪行，而是无数却又是一时的欲望与渴求，伴随着对我们自己和对他人的诸多小小的违迕与背叛。然而我们还记得起昨日的所为吗？如果我们的过失叫作放任，我们的惩罚则叫作忘却。阅读是放任的对立物，阅读是一种聚精会神的活动，它将我们引进那些陌生的世界，这些世界渐渐会向我们揭示一个更加古老的真正的祖国：我们来自那里。阅读是发现通向我们自身的无可置疑之路。是一种承认。在广告和即时通讯的时代，有多少人会这样阅读呢？为数极少。然而我们文明的延续性在他们身上，而不是在统计数字上。

细节与数字本身并不是对我们的问题的回答，然而却有助于对它的限定并使之准确。将霍尔的数字，限于他的国家和当今的时代，与不同的国家和时代的数字进行对比是有用的。诗人和评论家佩雷·吉姆费雷尔在一篇提供了明智而又丰富的资料的杂文中研究过这些课题：《诗歌与图书》①。对于吉姆费雷尔来说，现代诗歌的特点之一就是其少数派的坚强意志。在 19 世纪的上半叶，欧洲所有伟大的浪漫主义诗人都寻求广大的读者；有些人实现了，如拜伦、雨果和拉马丁。后来，随着伟大的浪漫派火焰的消散，诗人们退出了公开的舞台。从伟大的象征主义者们起，诗歌成了孤独的反叛，语言或历史在

① 收在集体撰写的《图书文化》卷中，马德里，1988。

地下的捣乱。没有任何一位开创现代性的诗人寻求大多数的认可，相反，所有人都选择了“蓄意与公众情趣为敌的写法”。在 20 世纪上半叶，兰波及其继承者们表现了这种倾向的一个方面，另一种倾向，更加纯属美学范畴，是马拉美及其追随者。

不同意吉姆费雷尔的说法是很难的。不过我提出一种例外：他的论据特别依靠法国现代诗歌史，在其它语言并非都有那种与公众情趣绝裂的意志出现。在维多利亚时代的英国，无论丁尼生还是布朗宁都没有在叛逆精神和美学禁欲主义方面紧随法国人。此外，他们的读者也比法国象征主义者们多得多。日耳曼语国家、俄国、波兰及其它斯拉夫语国家也有类似情况。在西班牙语国家，人们阅读很少，不过不是因为诗人嘲弄资产阶级的情趣，而是因为在上个世纪末知识界的昏睡侵袭了西班牙及其古老的殖民地。的确，将 19 世纪后 30 年的法国诗歌与其它语言的同时代进行比较是有欺骗性的，作为诗歌，法语诗歌生活在其它的时代：我们的诗歌始于法国诗歌。马拉美和丁尼生是同时代诗人，不过后者属于上个世纪，而前者属于本世纪。总之，作为我们诗歌源头的诗歌常常以不同的方式甚至是与兰波和马拉美针锋相对的方式表现出来，这同样是千真万确的，我是说：既没有语言的决裂，也没有落落寡合，而是作为与街上的行人融为一体的意志。我想，尤其是沃尔特·惠特曼。

吉姆费雷尔的数字像霍尔的一样令人惊讶，尽管意义相反。魏尔兰再版了他最有名的著作中的一部：《戏装游乐图》。发行量是 600 册，其中 100 册是给作者和报刊的。这件事是说明问题的，因为在 1886 年魏尔兰已是著名诗人，而且不仅仅在法国：在整个欧洲都有少数贪婪的读者，在布宜诺斯艾利斯和墨西哥也受到尊重①。1876 年马拉美出版了豪华本《牧神的午后》：195 册。11 年后，在 1887 年，《诗集》出版，这是他自己选的集子；发行 40 册。至于兰波：他自己出资首次发行了《在地狱中的一季》，这是个对 20 世纪诗坛有着众所周知的影响的文本。发行量也只有 500 册；兰波自己拿了 6 本；其余的丢在印刷厂的地下储藏室，要不是一位藏书家在 1901 年发现，这

① 我本人曾对魏尔兰的情况做过一点研究。我发现直到 1896 年去世，魏尔兰的书的头一版都不超过 600 册，第二版不超过 1100 册。

些书可能就消失在那里了，这位收藏家直到 1914 年才把自己的发现公诸于世。兰波的另一个伟大文本《灵光篇》的命运同样离奇：1886 年魏尔兰在《新潮》杂志上发表了这部作品，前面有个简短的说明，后来在同一年又油印发表，兰波那时正在阿比西尼亚，连知都不知道。劳泰阿蒙也曾支付他的著作《马尔多罗尔之歌》的出版费；出版后被埋在出版者的地下室里，直到作者死后多年才由莱昂·布洛瓦和雷米·德，古尔蒙发行，他们对这本豪华的造作给以热情的关注①。

吉姆费雷尔也列举了几个西班牙语的例证。最好的是《二十首情诗和一支绝望的歌》。这本小册子是 1924 年在智利圣地亚哥出版的。然而在西班牙却一直无人知晓，尽管 1936 年聂鲁达在我们语言范围内已是著名诗人。阿尔托拉吉雷决定再版此书，题目却改变了：《最初的情诗》。印数是 500 册。就我个人来说，我将举出两个与兰波和劳泰雷蒙同样悲惨的例子；古铁雷斯·纳赫拉与希尔瓦到死也没看见自己的诗集。《蓝》的前两版……或者《世俗的圣歌》的第一版的印数是多少呢？迪亚斯·米龙的《果壳》又有多少？这本书是维拉克鲁斯州的官方印刷厂在哈拉巴出版的，巴列霍的《黑色的使者》与《特里尔塞》呢？另一个例子，现在是意大利语的：翁加雷蒂的《被埋葬的港口》（1915）是本世纪意大利诗坛的力作之一，它的印数只有 80 册。这个书单可以随意延长，扩展到我们所有最有名、读者最多的诗人。

至此，产生了一个问题；印数的缺少到底是归于诗人们的决定呢还是由于公众无动于衷的结果呢？二者兼而有之。在其它文章中②，我曾试图表明，诗歌从根源上与现代性的关系就模糊不清。在上个世纪末冲突加剧，到了本世纪的前三分之一，在先锋派时期，冲突变成了断裂。诗歌轻视并常常嘲弄传统的价值，无论是道德上的还是美学上的；破坏语言；扭曲符号和它的含义；创造出许多充满迷人的语言的妖魔和具有欺骗性的、透明的良知在那里想入非非的水塘。公众的无动于衷是一个社会阶级的反应，资产阶级的反应，诗人们对它们所代表的现代性既渴望又厌恶。这个阶级首先受到形形色色的先锋派们

① 在吉姆费雷尔列举的例外中，最出色的是拜伦的《海盗》，第一天就卖了一万册，在当时，吉姆费雷尔评论说，这种普遍性有点类似甲壳虫乐队。

② 《弓与琴》，1956，特别是《淤泥之子》，1972。

的挑衅与污辱。一种普遍的恶意批评以及无知记者们的居心叵测为这种对现代艺术的反感进行辩解并为之火上浇油。然而，人们会看出，这种断裂从来不是全面的，而且过去和现在都不需要这样。

1857 年，《恶之花》的第一版出了十万册，拖了一段时间才脱销。四年之后，1861 年，第二版的反响更大，无疑是因为法庭责成出版者撤去了若干被认为是不道德的诗篇。波德莱尔的辩护者不乏其人，其中包括维克多·雨果与戈蒂耶，两位青年诗人，马拉美与魏尔兰，在两本文学青年的杂志上，向波德莱尔致敬并宣称后者是他们的导师。然而这种承认的表示来得太迟了；波德莱尔已经受到了偏瘫的第一次打击并于两年后，即 1867 年死去。在他死后，这本书就没停止过再版，而且几乎翻译成了所有的语言。尽管波德莱尔已经死了一个世纪，他仍与我们同在。他的命运也是后来魏尔兰、兰波和马拉美的命运：这些诗人的著作为所有的图书馆所收藏，为成千上万的有教养的人士所阅读。1855 年《草叶集》第一版问世，没署作者的姓名，但在第一页上印有惠特曼的肖像。一年后出了第二版，接着一共出了九版，每一次的篇目都有增加，直到作者于 1892 年逝世。第一版是 795 册；惠特曼不仅支付了出版费用，而且他本人就是印刷者。在第五版之前，惠特曼没有得到一分钱，第五版他赚了 25 美元！但惠特曼的确能看见，在不到半个世纪的过程里，他的著作的连续出版如何征服了狂热的读者，其中有些是他最优秀的同胞：爱默生和梭罗；后来有英国人斯温伯恩和丁尼生。1882 年王尔德访问了他，1886 年伊肯斯为他画了肖像。

波德莱尔与惠特曼的出版史是各种语言的所有诗人的出版史。前几版几乎总是微不足道的，但是经过一段缓慢却又平稳的时间进程，他们的著作终将达到大量的印数和广阔的地区。现在达里奥、马查多、加西亚·洛尔卡以及我们语言的其他诗人的再版发行量不仅数以万计而且是连续不断的。在其它语言中也重复着同样的现象，无论是阿波利奈尔或里尔克，蒙塔莱或曼杰利什塔姆。叶芝和艾略特的再版是经常的，而且达到了十万册。青年评论家爱德华·门德尔森，奥登诗歌全集的优秀版本就应归功于他，不久前对我说，这位诗人的普及本的印数大约在四五万册。在所有这些例子中，我觉得其意义不在于出版的印数也不在于出版的连续性。畅销书，无论是小说还是眼下的

热门书，都作为一种风云变化而出现；大家都急于买到它，但很快便会永远消失。畅销书中极少有能维持其成就者。它们不是作品而是商品。使真正的文学作品与纯粹的消遣性或信息性书籍区别开来的是，在后者注定要不折不扣地被读者消耗掉的同时，前者同样由于也仅仅是由于读者而具有死而复生的本性。诗歌不追求不死而追求复活。

在另外一些情况，历史的变化——无论是情趣的变化，还是社会信念或意识的变化——将那些生前有名的诗人发往炼狱。比如，聂鲁达、阿拉贡和艾吕雅今天为他们的政治过失付出了代价。我说“过失”，是因为斯大林主义，不止是一个错误，而切曾是一种弊端。不过，我不知道是出于容忍还是出于犬儒主义，正如奥登谈到叶芝时所说，这些诗人由于他们的精湛技艺还将拥有读者：

> 时间以这样的诡辩
> 原谅了吉卜林和他的观点，
> 还将原谅保尔·克劳德
> 原谅他写得比较出色。[①]

诗歌作品被接受的程度与其日后的命运的差异呼吁着一种评论。从反感或无动于衷到理解的过度从来不是一下子实现的，而是需要时间。在此情况下，就该词的第一个意义来说，时间意味着文化：读者应当培养自己。这种培养，像所有的培养一样，是生产性的：引起变化和转换。每一部诗歌新作都是对读者情趣的理解力的挑战，为了享受它，读者必须学习它的词汇并理解它的句式。这个过程在于忘却熟悉的东西和学习新鲜的东西，忘却——学习的过程要求一种内心深处的更新，一种情感和观念的变化。这种经验并非现代所专有；在英国，16 世纪的宫廷和神职人员不得不学习“玄学诗人”的语言，而在 17 世纪的西班牙，他们要学习贡戈拉及其追随者。这种现象在每一个时代，在所有的社会都重复出现。形式与艺术语言的争论几乎总和代与代之间的较量连在一起；旧与新、年迈者与年轻者之争。

当前的形势更加复杂。除了新与旧之间的传统之争外，还有一种

① 这是《悼叶芝》中的一节，这里用的是查良铮的译文。

更深刻的，属于历史与精神领域的冲突。按照我前面的启示，这就是一种背叛现代性的诗歌与一个社会阶级之间的分歧，这个阶级就是资产阶级，它既是现代性的创造者又是现代性最彻底、最富活力的产物。从浪漫主义至今，在和谐的时候——新的决裂紧随其后，这种冲突是如何解决的呢？尽管每个时代、每个读者与每首诗之间的关系各不相同，作为一般性的解释是无须顾虑的。我提出个简短的解释：从浪漫主义起，诗人们就是现代性的逆子；他们既伤害又赞美现代性；读者们再现了这种二重性并在这种伤害与赞美中认识自己，因为他们同样是现代性的子女，通过这种既孝顺又厌恶的纽带与现代性连在一起。现代诗歌曾经并正在批评现代性，正因为它是现代的，出于同样的理由，读者才通过它认识自身。从诞生时起，现代性就在与自身斗争；其模糊性与不断变革的秘密正在于此。现代性产生批判的态度和思想就像章鱼喷射墨液一样。这种批判，不可避免地要落到它自己身上。

二、量与值

这个思考是从一个问题开始的，这个问题分成两部分。第一，是量的范畴：诗歌的读者有多少？按照人们所看到的，数量问题，孤立地看，没有意义。读者的数目因社会与时代而异，同样，在每个时期内，甚至在每个人身上也有变化：晦涩、难读的艾略特，1920 年只有一帮离经叛道者阅读，1940 年变成艾略特主教，人们成群结伙津津有味地聆听。“多少”的问题只有和问题的第二部分联系起来才有意义；哪些人，哪个阶级的人阅读诗歌作品？哪些人包括多少人，或者说，使其溶解，不再是数目。哪些人的问题首先关系到空间的多元化；在哪里，哪个国家或哪个城市？紧接着，引进了一种时间性：何时，哪个时代，哪个世纪，哪一年？最后，何时何地又与一些社会阶级联系起来，和政治与宗教体制联系起来，和一种经济联系起来，和一种文化联系起来。何时何地溶于一个历史之中。阅读或倾听诗歌的公众的特征是一个历史问题。这个题目是极广泛的，在一篇这类的文章中是无法说清的。不过倒是可以提出几点看法和某种假设。何况，

我的想法是更朴实的；提出为数不多的启发、迹象和鼓励，以便有人在为时不远的一天，写出一篇关于20世纪末的诗坛状况的论文。

我从头开始：荷马是希腊之根源，因而也是我们诗歌的根源。他伟大的诗篇、英雄道德观念是希腊和罗马人美学和伦理道德的典型。从某种意义上说，《伊利昂纪》和《奥德修纪》是古希腊人的《圣经》和《吠陀经》。儿童和少年们在学习加法和在体育馆锻炼的同时，背诵着那些古老的六韵步诗句。在罗马希腊化的伟大倾向中，也少不了相当于荷马史诗的奠基的诗作。不过《埃涅阿斯纪》是在罗马历史的正午写成的；与其说是个创造，不如说是一个再创造，它不是源泉而是祭献。在中世纪和文艺复兴时期，维吉尔的诗歌形式的作用是对古代荷马诗篇的模仿。《诗经》对中国文明有着同样的影响，这是一部由孔子收集的古老的诗歌选集。《万叶集》及其后来的伟大的选集在日本起到了这种作用。从《吉尔伽美什史诗》，这可能是我们叙事诗传统的源泉，到《熙德之歌》，作为民族缔造者的语言是诗歌在所有文明中出现的共同特征。在其它的文化中，诗歌不仅与宗教和神话，而且与其它的艺术紧密地联系在一起。比如，我们知道阿兹特克人背诵、歌唱他们的诗作，更突出的是他们用诗歌来跳舞。古代社会的另一个共同特点：诗人们的结社，联络和兄弟之情。这种集团通常起着宗教和礼仪的作用。在许多民族，人们认为诗人有远见卓识、会占卜未来。这是一种普遍的信仰，理由很可能是这样的：诗人了解未来是因为他了解过去。他的智慧是一种源头的智慧。在所有那些社会中，从数学意义上来表达，现在和未来都是过去的“函数”。

诗歌文本的集子，真正的根基之作，构成了我们今天的世俗社会称之为经典准则的东西。没有这些诗篇，要认识和了解那些社会是不可能的；它们的美学、伦理学和哲学影响是巨大的。在希腊，悲剧靠叙事诗的滋养、靠自身的冲突，也靠它的英雄人物的滋养，同样，哲学是以荷马的批判、以其神学和伦理道德开始的。古典准则是通过对青少年的教育而演变的，诗歌是青年履历中的核心素材。因此，在公民和宗教教育以及军事训练的同时，诗歌是成人生活中两个重大方面的开始：行动与观察。市民，贵族、骑士、满清官吏、纳瓦独裁者和其它称呼古代在和平与战争时期领导社会公共事业的团体和官衔的名字：他们都要在一个诗歌传统中接受教育并成为楷模，这个传统无论

在口头上还是行动上都启迪着他们。

在其它领域，诗歌的影响同样是深刻的，尤其是在亲密生活方面：情爱、友谊、欢乐，在神或他人不幸面前的善心（面对普阿摩斯的阿喀琉斯）、孤独、思乡痛苦的排遣、记忆脆弱的领地。诗人们帮我们认识激情、同时也帮我们认识自身：嫉羡、情感、残酷、虚伪，总而言之，人类灵魂所有的复杂。西方第一首伟大的爱情诗篇产生于公元前 3 世纪：忒奥克里托斯的《女巫》，一位不幸的姑娘希梅塔的崇高、愤恨、纯贞的情爱的伤心故事。后来在罗马，卡图卢斯和普罗佩西奥使爱的阴暗角落曝光并发现了致命激情的居心叵测的力量：醋意。否则，莎士比亚也许孕育不出奥塞罗的形象，普鲁斯特也写不出斯万的弥留之际。从封建时代到资产阶级时代，诗歌依然在激励着武士与情侣：佩尔塞瓦尔和罗兰，文明的爱情和彼特拉克风格，放荡不羁者与浪漫者。当代女权主义的根源之一是 17 世纪的“爱的法庭”。像在古代在东方一样，诗歌也养育了哲学家：从圣托马斯到马吉亚维罗，从培根到叔本华，从蒙田到卡尔·马克思，凡是我们伟大的思想家，没有哪一位没写过诗歌或者其作品没镶嵌上诗人的诗行或警句。从这个角度上说，数量的问题就迎刃而解了。我们不晓得有多少罗马人阅读奥维多，多少意大利人阅读彼特拉克，多少法国人阅读龙萨；不过，我们知道什么人在阅读。多少不拘，这些读者是社会的头脑和心灵，是社会与行动的核心。尽管他们属于领导阶级，许多人却是已经建立起来的秩序的叛逆与批判者。其他人则是孤独者或隐士。

从 19 世纪末开始变化。在浪漫主义伟大的野战之后，诗歌收兵了；在地下作战，在陵寝中密谋。不过，正如人们所见，这收缩是一个胜利：昨天那些可恶的诗人今天无一例外地变成了神圣的楷模。更严重的是取代了人文学科，因为它们再也不是我们教育体系的核心。时代的标志：波德莱尔用拉丁文写了一首诗，兰波在学校赢得了拉丁文作文的头等奖，劳泰阿蒙从何塞·戈麦斯·埃尔莫西亚的一篇论文中学习了文学准则，后者是个严格的古典派，《伊利昂纪》的出色的译者——不过惠特曼是第一个既没进过大学也没研究过人文学科的伟大的诗人。失还是得？我说“得”弥补了“失”。惠特曼继承了另一个传统，像希腊罗马传统一样令人尊敬的传统：《圣经》及其派生物。

今天科学占据了拉丁文和希腊文的地位。这种变化是自然而又合

乎情理的。不自然而且完全不合情理的是“唯科学主义”的至高无上，这是一种现代的迷信。每一门科学都可以在其特殊的领域以权威的口吻说话：不存在单一的科学，只有多元的科学。然而唯科学主义将物理的、化学的或生物学的推论移植到不属于自然科学的领域：历史和人类社会、个人及其激情。另一方面，没有人文学科智慧的财富，可能有自然科学的活动吗？或许有，但代价是极大的。弗洛伊德与爱因斯坦从来没有忘记过经典作家。

比科学主义者的迷信更危险的是社会科学的繁衍。我不是指它们真正的可以估量的价值，尽管其估量的手段是脆弱的而且其结论是与事实不符的，我是指打着教授和科学研究者招牌的思想家们滥用那些结论的方式。危害是双重的：政治的与美学的。除了完美形式和精神愉悦的楷模之外，在两千年中，我们的古典作家还是政治智慧的宗师。今天这个职能是由社会学家来完成的。大部分人对古典遗产都一无所知或缺乏重视。他们固守自己的教条，宣讲自己枯燥乏味的课程，解释一切社会现象，就是不提自己在现代世界奇怪的立场。他们以现代的名义，成了知识界与政治界一种新的蒙昧主义的代言人——有时是调解人。他们是令人无法容忍的诡辩家，是启蒙运动的不称职的继承者。最近一个时期，我们都成了生活在“官僚社会主义制度”下面的欧洲国家巨变的见证人，要想从这些教授的著作中找到一点点关于巨变的预兆是徒劳的，就是现在，也甭想找到对这不可思议的历史变迁的任何解释。要找到顺理成章的、预见到了这些日子所发生的变故的批评者，必须重读那些持不同政见者和被驱逐者的文本。教授们的盲目性来自他们对意识形态、对梦想的真实领域的信仰，来自他们对历史的藐视，而历史是受事变和不可预见的王国制约的。古典文学浸透着历史事变的偶然性。马吉亚维罗与孟德斯鸠、托克维尔和马克思都善于阅读古代诗人和历史学家的著作：今天大学的政治学者们读什么呢？有例外，的确，不过毕竟是例外。

将自然科学的方法用于对社会及其变化的研究至今从未达到预期的结果。糊涂而又自负的理论家们置这种失败于不顾，依然将这些方法移植到文学上。他们忘记了不同的现实要求不同的方法与标准。细胞的演变与人类社会的演变不是一回事，同样人类社会的变化也不足以解释文学与艺术的变化。首先是作品缩小为纯社会文献，紧接着，

肯定那文本没有说要说的事物。更确切地说：文本掩盖了社会的政治现实。发现这个现实是批评家的使命。阅读一个文本就是要对它进行破译，要除去那些主观加上去的含义，揭示语言所掩饰的东西。文学批评变成了发人深思的侦察行动，比福尔摩斯、托尔克马达以及检察官维辛斯基有过之而无不及。“风暴”变成了烟火，以它多彩的光芒掩盖了无耻的事实：现代帝国主义的诞生。普罗斯佩罗与卡利班之间的关系是欧洲主子与殖民地奴隶的关系。文本是用谎言编织起来的，当批评者将它拆开时，便揭穿了撒谎的作者，独裁与压迫的同谋。谁也逃脱不了这些威严的法官的滑稽的审判。

这些变化没有影响到写诗的艺术，而是影响到了读诗的艺术。把《奥德修纪》当作一个文学文本来读和当作社会文献来读不是一回事。如果我们把它当作一个奇妙的冒险故事来读，其中英雄群体的参与，他们受强烈而又单纯的激情所驱使，整个故事是用一种完美的语言艺术叙述出来的，既平铺直叙又超凡脱俗，人们对尤利西斯的精明怎能不着迷呢？他骗了独眼巨人波吕斐摩斯，又揭露了企图困住他的女仙喀耳刻的情网。对于把它当作文献来阅读的人来说，这些情节不过是人类迷信史的一节。喀耳刻的童话可以表明一种对巫术信仰的研究以及它与性的关系；波吕斐摩斯的童话可以当作对土著（库克罗普斯人）部落与一小撮帝国主义冒险家之间的斗争的影射来阅读。《奥德修纪》描写了对历史学家来说无疑是很有趣的习俗，然而它既不是历史故事也不是有关人种学的报道：它是一部诗，一种语言的创造。在某些段落的美感面前，谁若是不停下来品味，他准是蠢货。我们也不能将古老的诗作当作拼字谜来阅读，一旦破译，它就会向我们揭示荷马时代希腊的现实；一个由贫苦的农民、粗暴的武士和强盗、撒谎的诗人组成的迷信的农业社会，即又一个阶级社会的变种及其动荡不安。尽管粗俗而又简单化，某些这样的理解或许并非完全的不确切。不过这样阅读一部诗作，犹如在柯罗或莫奈的风景画中研究植物学。

在大学的范围之外，诗歌传统也受到了持续、阴险的侵蚀的威胁，正因为这种侵蚀是无意的，所以极难阻止。这种进攻不是某种批评意图的结果，像前面所说的学者们的情况那样，而是形形色色的机械论必然导致的虚无主义的结果。侵蚀的起因不是一种思想而是一个过程；出版工业的增长，与发行的威力结合起来，将古代思想、价

值、情趣、意见的交流变成了一个现代的市场。文学，像艺术、科学和哲学领域一样，向来是一种交流，一个物质财富与精神财富的市场：图书是事物，而同时又是思想和美学的体现。因此，二次大战的前几年，一本在巴黎出版的有名的文学杂志叫作《商业》，这是不奇怪的。这个标题，如果我没记错的话，是瓦莱里起的。我想，他在不无狂傲地影射存在于为数不多的严格的行家中间的罕见的精神与美学财富的交流。这是一个瓦莱里味十足的思想。同时，是一种揭示了文学与智慧商品化的工艺观念的思想。半个世纪以前的、建立在作品奇缺基础上的商业转化为现代的出版业，这是市场对于古老作法的又一个胜利。

市场链条中的环节：作者生产消费品（图书），出版者制造并在消费者（读者）中间发行。不断生产新产品的链条，这些产品，由于它们的本性，永远不能完全满足消费者的饥渴。现代资本主义的坦塔罗斯式的发明[①]：再发明，永远是再发明——永远无法满足。查理·傅立叶曾设想，在真正文明的状态——他称之为“和谐”——应生产一定数量的质量无以伦比、极为经久耐用的消费品，我们的社会则不同，人们力争生产最大数量的产品，质量平庸，尽快消费。我不否认市场经济的好处，它在发达国家创造了史无前例的繁荣（尽管这种繁荣常常是多余的，具有欺骗性的：刺激虚伪的需要而又不满足某些基本需要）。我认为随着生产和消费的增长，废品也在增长。堆积在书店和图书馆里的书山提出一个恼人的问题：对多余的怎么办？

诗歌传统，正如我说过的那样，是两个轴交叉的结果，一个是空间的轴，一个是时间的轴。第一个存在于不停地互相联系的公众的多样性，第二个存在于一代又一代的诗人与读者的连续性中。不同领域的读者的相互联系以新鲜的血液和新的目光丰富了诗歌传统。马克思经常阅读但丁、斯汤达和拜伦，因为不同的少数人之间的交流是不间断的，他们当中有些人喜欢哲学或经济学，另一些人喜欢小说或历史。这个习惯尽管已经衰弱，却依然存在：我最愉快的文学回忆之一是在物理学家斯蒂文·温伯格家的一个晚会上，人们自然地从基本粒

---

① 坦塔罗斯是希腊神话中的吕狄王。他把自己的儿子珀罗普斯剁成碎块给众神吃，触怒主神宙斯，罚他永世站在水中，水深至下巴，他口渴时水就减退；他头上有果树，他饥饿时树枝就升高。

子谈到多恩和马韦尔的诗歌。这种不同领域里的读者的多样性，相似的情趣和价值观将他们连在一起，就是一种传统。在这个传统的内部，意见可能是对立的甚至完全相反的，这并不重要：大家都读歌德，尽管每个人以不同的眼光。

在并不遥远的过去，传统还以希腊罗马的经典作家滋养自己。今天读的人少多了，尽管幸运的是它们没有完全消失，而且不时还会有各种语言的荷马、维吉尔、忒奥克里托斯、贺拉斯的译本问世。相反，我们阅读的其它语言的现代作家比我们的祖父辈要多。这张网由一致与对立交织而成，有些是明明白白的，有些是不言而喻的，它们构成了一个时代的文学对话。一种几乎总是寂寞的对话，独自在房间里与书本的对话。阅读时，我们便与母语的或各种外语的作家们对话，他们有些还在世，其余大多数都死去了。克维多在一首十四行诗中曾说，这首诗好像不是写在纸上，而是写在一个由于年代久远而变成了石块的建筑物上：

> 隐居在这些荒漠的宁静里，
> 带着少量却是博学的书籍，
> 我生活在与死者的对话中
> 并用眼睛将他们倾听。[①]

当代的出版业企图使读者的多样化消失在一个无人称的多数中。这并非是哪个人别有用心的举动，也不是一伙人的阴谋，这种倾向是制约出版活动的制度的本性所决定的。今天的文学商业被一种单纯的经济观点所左右：最高价值就是购书者的数量。赚钱是合法的，为“伟大的公众”生产书籍也是合法的，但如果中心意图是出版“畅销书”、娱乐性作品和通俗读物，文学就会死亡，社会就会堕落。有时作品的通俗与典雅并存：狄更斯与巴尔扎克、拜伦与维克多·雨果就是上个世纪的一些例证。然而人们无法忘记，西方文学的历史，尤其在现代，曾经并依然是少数人的历史：叛逆的、批判现存秩序的作

---

① 荒漠在此指人烟稀少的地方。克维多是在莫雷纳山北部的一个小村子里写这首十四行诗的，他在那里有一座别墅。

家，发明新形式的小说和诗人，被认为是神秘难懂的艺术家。市场的逻辑并非文学的逻辑。

随着出版业变得越来越没有个性——这个领域已被强大的跨国公司侵占——经济观念在排斥文学。的确，文学尚未完全失去：有些古老而又令人尊敬的出版社在抵抗，这里或那里出现了一些小的企业，它们特别致力于诗作的出版，最后，在某些国家大学的刊物取代商业性出版社，出版难于销售的图书。对于后者，我有怀疑：19 和 20 世纪的伟大的文学作品，几乎都不是在大学出版的。总之，除了这些值得称赞的例外，出版业力图增加出版量，但限制图书的多样性。与其它的经济部门相反，在那里产品的多样化是关键，而这里的倾向却是单一化。理想的情况是单一的读者：大家都只有一种情趣，大家都阅读同样的书。这些书是许许多多的书：每天出一种不同作者的新书。但所有的书，实质上是一本相同的书。

这种限制与单一性的倾向也影响了作者：从前为了一种类型的人写作，甚至为了一种交流对象而写作。所有的诗人都梦想过一种理想的读者：自己的读者。现在，作家必须面向出版者及其销售顾问，此外，每个企业，尤其是在美国，都是负责修改手稿的“编辑”。某些这样的作法孤立地看，是说得通的、合乎情理的；就其整体而言，效果是可悲的，它们使作者、作品和读者的多样性受到威胁。损失是无法估量的，因为不仅失去了交流对象，尽管读者的数目有所增加，而且连交流对象的概念本身也在挥发。随之而来的是作者与读者的对话不复存在。最严重的是：人们从何处写作和阅读？对于电视与发行界支持的现代出版系统来说，所有的地方，甚至最遥远的地方，都在“这里”。而这里又是何处呢？在所有的地方，又不在任何一个地方。这里在时间中，即“此时此刻”。空间的轴消融在时间的轴之中。

市场的行为对诗歌传统的另一个轴同样具有侵蚀作用：即时间的轴。“此时”的优势磨断了使我们与过去联系的纽带。报刊、电视和出版物每天都在向我们提供此时此刻这里或那里、在帕塔戈尼亚、在西伯利亚以及在邻区发生的事物的形象；人们沉浸在此时此刻之中，它不停地眨着眼睛，并使我们产生一种持续的不断加速的运动的感觉。我们真的在运动吗，还是只在同一个地方不停地旋转？无论幻想还是现实，过去令人眩晕地离我们而去并消失。过去的消失便致命地

引进未来的消失。从 18 世纪起，我们的文明就向未来发展。它在朝圣行动中的向导曾是进步思想，我们的北极星。几年来，这颗星暗淡了，现时继承了它的光芒。不过这是个没有重量的现时；它在漂浮而不上升，在运动而没有前进。它以为在走向所有的地方却哪儿也没去：它失去了向导的意义。目的的消失是对手段增长的报偿。我们的现时是既不向东也不向西的时间，简直就是没有方向。在文学传统的领域中，现时的扩张表现为瞬间联系的倾向。持久、完美的象征让位于迅速的消耗。过去消失而未来渺茫，现时则在转瞬间变得尖锐：三个月时间只是一声叹息。瞬间爆发并消散。

诗人们曾是其人民的记忆。荷马歌唱一个英雄时代的事物，讲述很多年以前发生的事情，对他来说，不存在未来：他生活在一个静止不动的社会上，他注视着过去，这过去是现在的楷模和源泉。往后，希腊诗人受荷马的启迪，罗马人受希腊人的启迪，卡图卢斯继承了亚历山大诗体，维吉尔是但丁在其地狱巡礼中的向导，彼特拉克是欧洲诗人的楷模，以此类推直至今日。每个诗人都是传统长河中的一朵浪花，语言的一个时刻。诗人们有时否定自己的传统，那只是为了创造另一个传统。这个现象是周期性的，在现代更为突出。从浪漫主义到现实主义，每个诗歌运动都创造了自己的传统。超现实主义者创造了诗人名册，这是一种既包括中学年终考试也包括“最终审判”的可笑的模拟榜，每个诗人旁边都有个成绩，波德莱尔 8，兰波 9. 5，劳泰阿蒙 10（口头表扬），克劳德尔 5，瓦莱里 1，阿普列乌斯 6，维吉尔 0，但丁 8，萨德 10（特别提名）等。诗人中的大部分都选择了他们的前辈：艾略特选择了“玄学派诗人”和拉弗格，庞德选择了卡瓦尔坎蒂和李白，聂鲁达选择了惠特曼，博尔赫斯选择了另一位与聂鲁达的不同的惠特曼，而惠特曼选择了纽约这个享有自由特权的世界的一位叫瓦尔特的不知名的诗人。过去的创造从现在面向未来。所有的诗人都希望日后有人阅读自己的作品，而且读得比他在世时更深刻、更广泛。诗人知道自己不过是链条中的一环，是连接昨天和明天的一座桥梁。但在本世纪结束时，他突然发现这座桥梁悬在两个深渊之间：过去的深渊在远去，未来的深渊在倒塌。诗人在时间中感到迷茫。

对诗歌来说形式是实质性的，因为这是我们对抗死亡与岁月消耗的手段。形式是为了持久而采取的。有时是一种挑战，有时是一座堡

垒，有时则是一个纪念碑，但永远是一个持久的意志。凝固而又变化的时间，它不是以固定不变而是以一种活的结构来对抗真实的时间。无论十四行诗或民谣，意大利的十一步韵或日本的短歌，自由诗还是散文诗，一切形式和格律都为了渡过岁月与世纪的海洋，是人类记忆的方舟。艺术是形式的意志，因为它是持久性的意志。当一种形式已经磨损或者变成模式，诗人就该发明一种新的形式。要不就找一种古老的形式并进行加工：再创造。一种形式的创造往往是二三百年以来的创新：就像庞德重新创作了中国的诗篇，阿波利奈尔在歌谣中复活了中世纪的韵律或模糊的音乐，发生却没有重量，就像达里奥学习魏尔伦、魏尔伦学习维永一样，其创新也不过如此。然而与真正的创新相比，工业更喜欢可以消化的创新，与形式相比，更喜欢模式。

本世纪上半叶，在各个艺术领域都是一个发明创造的时期。因而也就是一个无法普及的新艺术的时代，就像象征主义的情况那样。所幸的是诗人和艺术家们得到了某些保护人、出版家、艺术画廊和收藏家们的支持。今天千万人在博物馆中赏识的现代艺术以及大家引用与购买的图书，在不过半个世纪之前还是少数人的艺术与文学。在第二次世界大战以后，艺术活动成倍地增长：博物馆、画廊、联欢节、国际拍卖、黄金的河流、出版物的海洋。同样的情况也发生在出版界，尽管规模要小得多。不过无论是在视觉艺术方面还是在文学方面，铅版都占支配地位。时髦的字眼儿："后现代主义"，表明一种折衷主义。在绘画以及其它艺术领域，改头换面之作比比皆是。有人会说我在夸张。或许就该夸张。尽管这方面的原因是复杂的和多方面的，我坚信主要原因之一是古老的文学艺术交易变成了现代的金融市场。这种经济变化和西方民主中道德与政治范畴内的另一种变化是同步发生的：公民变成了消费者。

三、总结与预测

我对世纪末诗坛形势的描述是不完全的；不过是个速写，是个略图。然而，我觉得已经表明了影响诗歌传播的障碍以及它维持生命的

手段。不，诗歌并非在挣扎。有时它给人一种疲惫、消沉，甚至是无生育能力的印象，自浪漫主义时代以来，第一次在近三十年中没有出现任何形成规模的诗歌运动。不过在其它艺术领域同样如此。这种现象并未妨碍出现好的诗人和艺术家：每个时代都有自己的诗人和艺术家。没有出现诗歌运动反映了我们时代所经历的巨大变化之一：决裂传统的暮色。这是表明现代性或其变化已近尾声的信号中的一个①。有些人会问，还会有仅仅在三十年前有过的那么伟大的诗人吗？这个问题是一种文学错觉的产物；每一代人都在重复同样的怨言：达里奥的同代人为贝克尔叹息，贝克尔的同代人为埃斯普龙塞达叹息，埃斯普龙塞达的同代人为梅伦德斯·巴尔德斯叹息。这个现象是周期性的，普遍的，各个时期和各种语言无不如此。而且，对诗歌的说法，同样适用于小说和其它的文学门类。文学在死亡吗？不，我们生活在一个深刻的精神和心灵上的苦恼与激烈的历史动荡并存的时代。一个时代在结束。是另一个时代在诞生，还是我们所看到的经历的是现代的变形？诞生或者再生，本世纪末的标志是一个疑问。不过一切朦胧的时代在文学艺术的创作方面都曾是丰富多彩的。使我不安的不是诗歌的健康，而是它在我们生活的社会上的地位。

被金融市场消耗侵袭最严重的艺术恰恰是那些表面看来最受益的艺术：变成了消费品的绘画与小说。如何看待这一切变化呢？在把效益标准引入一个由不同的价值观念所制约的领域时，一方面，使艺术堕落，另一方面，却又刺激了艺术的生产。生产的普遍平庸无关紧要，杰作终究会不可避免地脱颖而出。至于诗歌：尽管注定要在墓穴中埋没，却依然存在。从这一切推断出环境是艰苦的——几时不曾如此？——但并不是没有希望的。

我在反面影响中延伸得很远了。现在该指出些有利的兆头了，尽管不多，并非无足轻重。我曾指出一些，但还有些不曾提到，也许它们是最有成功希望的。我把它们全都简单地说一说。在大市场的边缘，许多地方出现了致力于出版诗集的小出版社，翻译界在紧张地行动，专门刊登诗歌的杂志成倍地增长；诗歌爱好者的国际团体的存

---

① 我在其它文章中曾论及这个内容，尤其在《淤泥之子》（1976）中以及在这个集子中的一篇文章——《决裂与汇合》中。

在，这些小组之间进行着超越政治和语言界限的通讯联系，国际诗歌节丰富多彩，公开的朗诵蔚然成风，不停地扩展，已经波及到电台和电视台（尤其在美国和大不列颠）。总之，诗歌有着广泛的读者，尽管分散，却在一年年增长，这样说并不冒失。在西方，诗人已经没有伟大的浪漫主义者那样的社会影响，然而在拉丁美洲和其它地区，诗人依然是众所周知的人物。在前苏联、中国和整个中欧，诗人们卓越地参加了争取民主和反对官僚统治的斗争。

1988 年，根据多纳德·霍尔的说法，菲利浦·莫里斯公司向一位专家——路·哈里斯提供了一份关于美国人与艺术的调查报告。此后不久，国家艺术中心公布了哈里斯的统计表。一些数字如下：9700 万美国人每年至少参观一次艺术博物馆，7000 万人观看芭蕾舞和现代舞演出。美国有多少个摄影者？9000 万。有多少业余爱好者研究并实践芭蕾和舞蹈？4000 万。在这些数字之后，令人难以置信的是 4200 万美国人写诗或短篇小说。对诗歌与短篇小说——游动在散文诗与叙事文学之间的门类——的爱好并非美国所独有，大家都知道有许多人写诗，尽管有发表机会的人不多。这些爱好者是强大的读者群，所以令人奇怪的不是有 4200 万秘密的作者，而是他们当中很少有人购买和阅读诗歌书籍。这如何解释？私人作者对大众作者的嫉妒？我不相信。我设想一种答案：自发的作者不能变成积极的读者是因为他对文学的现状以及诗歌的新形式缺乏足够的了解。除了极少数的例外，他们的情趣与其前辈的相同，他们共同的处境以及作品的古老形式正是由此而来。受这种自我表达的正当而又模糊的欲望所驱使，业余爱好缺乏经常阅读优秀诗作所提供的学识。这不仅是一种理论知识，而且是一种会变成第二特征的经验，即一种可操作的学识。这种状况的主要责任者，是出版者和教育制度，尽管不全是它们的责任。

出版家不知道诗歌创作业余爱好者们是强大的读者群。这不奇怪，几乎所有的出版家都是技术领导的组成部分，他们崇拜模糊的社会科学，蔑视古典文学，对诗歌疑虑重重：一些人认为它是一种无用的活动，另一些人认为它已经是过时的玩艺儿。因此，要从教育出版家及其助手与代言人开始。这是很困难的，但并非完全不可能。尽管改变这巨大的工业是行不通的，甚至连想也不敢想的，然而创建自立

的生产满足少数人所需图书的小单位是可行的。或者说：要争取精神与美学的情趣、爱好和兴致的多元化。美国的“新倾向”出版社就是一个很好的例子。杰米·劳林出身于舒适家庭，50年前在哈佛学习。爱好诗歌却对他的老师们感到失望，于是决定到拉巴洛住一段时间，以斯拉·庞德是那里一伙诗歌研究者的中心——以斯拉大学，正如庞德本人对这个圈子的称呼那样。经过6个月的共同生活，庞德与劳林达成一个协议：后者将成为出版家，致力于出版庞德、威廉斯和当时其他诗人的作品。于是“新倾向”诞生了。出版社已历经半个多世纪，做到了两件同样艰难的事情：其一是没变成一个巨大的跨国集团，其二是不仅出版了许多高质量的美国诗人的作品，而且出版了欧洲和拉丁美洲现代诗歌大全。

在刚刚出版的一本优美而又聪明的散文（《出版者的回忆》，1989）中劳林指出，庞德向他推荐了哪些图书应该出版而没有告诉他如何销售。他补充说：“或许他不知道。要么对他无所谓。如今我不能重复他的原话，不过我记得，他不止一次对我说，他的一部作品，能在一本平庸的杂志上发表，能达到27个读者的眼前并使他们心潮激荡，这就够了。这27个人日后就能传播他的作品。”庞德并非没有理由：一本书的宣传不是靠高音喇叭的广播，而是靠悄悄地口口相传。劳林很有见地，对庞德的奉告没有完全照办；比如，没有出版马约尔·道格拉斯的怪诞的经济理论。相反，他立刻就领悟到，新的文学，尽管遭到大学教授和官方评论家的一致蔑视，却能征服为数不多却是激情汹涌的读者。这是一件反潮流和有意为少数人而作的事业。庞德在一封信中对他年轻的朋友说：“从对上帝的爱出发，考虑一下有一次我对你说的事情：任何为了钱而写的东西都一文不值；唯一有价值的是那对抗市场的创作。没有比钱更有毒的东西了。如果有人收到一张巨额汇款单，他马上会想到自己做了某件事情，但是很快他的血管里流的就不是血了，而是墨水。”这几行文字是在1940年写的，9年后他又旧事重提：“美国所有古老的有名的出版社的破产都是上帝热爱人类的标志。没有任何一个例证表明，它们哪一次曾帮助过在世的作家或文学。”

独立的作用可以和保护机体的抗体的产生相比。一伙聪明的年轻人，周围是普遍的冷漠，他们集合在一起并决定办一本杂志。他们中

间的一个显得像勇敢、机智的船长一样，能在腓力士人的土地扎营。时过不久，杂志变成了一个有影响的出版社，它的图书改变了读者的情趣和思想。我说的是安德烈·纪德和卡斯东·卡利马尔德的《法国新杂志》。在另一些情况中，杂志是围绕着一位伟大的人物创办起来的：《西方杂志》与何塞·奥尔特加·伊·加塞特。这本杂志，它的图书以及奥尔特加·伊·加塞特的作品本身，对于我这一代人的精神鼓舞是巨大而又深刻的。我那时 20 岁左右，在到达我手里的《西方杂志》的书中有纪廉的《赞歌》、加西亚·洛尔卡的《吉卜赛谣曲集》和阿尔贝蒂的《石灰岩与歌》。稍后，何塞·贝尔加敏的《十字与横线》出版了不少杰作，其中之一令我们大家震惊：聂鲁达的《大地上的居所》。在那些年，在布宜诺斯艾利斯出现了《南方》杂志，主持人是维克多丽亚·奥坎坡，帮助她的是一位谦虚而又敏锐的天才：何塞。比安科。《南方》也出版图书，在其名下出的许多书中，有博尔赫斯《小径分叉的花园》和哈维尔·维亚乌鲁蒂亚的《死神的怀念》，有时，矿工们从地下到表层来，在出版界碉堡的暗道里滑行，变成这项工业的王子们的顾问和鼓动者：诗人 T·S·艾略特及其在伦敦费柏出版社的办公室。

举更多的事例会令人厌烦，不过补充两个这些企业的突出特征并无不妥。第一，它们的诞生应归功于一批作家、一般是青年作家的集体行动，这批人，并不总是清楚地，直接感到有某种新的与众不同的东西要说，杂志和出版社不仅表现一代人的新颖与独特，同时也表现一种情感、语言和观念的新颖与独特。如果无任何新东西可说，出版社就会灭亡或变成一种交易。第二，杂志及其出版物表现少数人的情趣与倾向；因此，它与占统治地位的形式和主张背道而驰。上述两个特征为这个现象下了定义：这是一种与已经建立的秩序的决裂，是一种不同的文学的突破。无论决裂还是突破都是相对的：每一变化都证实了传统与继承，每一个创新都从过去的发明中吸收营养，每一次决裂都是对前辈作品的重申与敬意。

这种肯定与否定、决裂与效忠的双重运动，在所有的文学中，尤其在现代文学中，是持续不断的。如今在文学生活中这种现象的缺乏是一个令人不安的苗头。现代少数人的行动曾是文学传统清新的气息。少数人及其体现——杂志和小出版社——为了所谓的一致性而消

失，这不仅意味着作为文学的活生生的机体的被阉割，或许意味着它的死亡。文学可能不复存在：只有畅销书。我担心这并非少数出版者的理想。但愿这个梦想永远别变成现实。不过在所有的艺术领域，我们确实都生活在一个模糊不清的时期。毫无疑问，当代文学缺少点“什么”。这点什么就是“不”这个音节，这个音节向来是伟大的肯定的预兆。我确信，隐藏于本世纪末的皱折中的这点“什么”正在孕育中。

对出版者的教育是保住文学传统的条件之一，它是少数与多数、决裂与发扬的两方面的行动。另一个条件是对教师们的教育。我已经指出把文学作品看作历史和社会文献的现代倾向的有害结果。这种精神时尚并非由于学者们的长期卖弄，尽管这也是一个因素，而是由于正统观念一贯形成的精神痴迷所致。马克思说，对于某些人来说，除了对世界“普遍的概括和泛泛的解释”之外，任何东西都没有吸引力。他是指宗教而言，没想到竟预言了自己学说在 20 世纪的命运。另外，在历史上，诗歌成为正统观念的全面专制所歪曲和阉割的对象并非第一次。那部归功于孔夫子的包括许多诗歌的伟大选集（《诗经》）常常使人想起了西班牙情诗的传统。然而官僚们的假正经将这些歌唱最独特、最卓越的激情的诗篇变成了死板的影射和道德寓言。官方的解释去掉了那些使情侣聚散的激情的纽带，硬加上约束王公与臣子之间关系的法典准则。在我们的文明中，犹太教或基督教，不同的正统观念同样使著名的情诗发生了变化，如《歌中之歌》变成了耶和华对以色列、耶稣对其教会的爱的宗教隐喻。对肉体的否定，由于柏拉图主义在基督教哲学中的影响更加严重，使得伟大的梅嫩德斯·佩拉约抱怨圣特雷莎的放肆，因为她利用以爱情为主题的民歌形式来歌唱灵魂与其上帝的婚礼。在“拉曼恰河”的彼岸，在诗人奥登临死前不久，又重演了同样的事件：他也为圣胡安·德·拉·克鲁斯某些段落过多的性感而强烈地惋惜。

然而与宗教正统观念的审查相比，某些唯科学的理解更为滑稽。我此刻想的并非社会学，而是心理分析。有些教授坚持认为《心灵之

歌》是一首世俗的爱情诗，而《昏暗之夜》[①] 是一位从家中逃到林间空地与情人相会的姑娘的历险记。把这样的诗篇当作世俗爱情的文本来阅读——或者当作对受压抑的或许是对同性恋性欲的赞歌——无异于中国文人将《诗经》当作政治来阅读。这种性质的阅读是简单的和简单化的：不懂得这些诗篇的模糊性，它们在神圣与平凡、心灵与情感、精神与肉体之间不停地徘徊。这种模糊不是圣胡安·德·拉·克鲁斯所独有，它出现在所有伟大的神秘的文本中，无论是基督教的还是穆斯林的，也不管是印度的还是道家的。只有在新柏拉图主义者中间，E·R·多兹指出，躯体与灵魂是截然不同的（并非全都如此)。东方的密宗，西方几个诺斯替教派，是这种古老而又不可遏制的将情感与意识、行动与象征混为一谈的倾向的极端而又彻底的例证。

从另一方面说，宗教与性爱之间的混淆是世俗诗歌的一个持久的特征。但丁和多恩，克维多与波德莱尔，洛佩·德·维加与修女胡安娜，彼特拉克与龙萨，诺瓦里斯与布拉克，不用说小一些的诗人，像梅德拉诺和洛佩斯·维拉尔德，都持续不断地使用宗教的陈述形式来表达自己热恋的经历。圣胡安·德·拉·克鲁斯寻找强烈性爱的意象，而且其中来自民间诗歌与来自文人诗歌的一样多，这是再自然不过的了。但是如果想一想伊斯兰神秘主义诗人的语言或者印度密宗的文本，圣胡安·德·拉·克鲁斯就显得怯懦了。在后面的文本中，比如说，Sukra（精液）同样用来指顿悟（bodhicitta)，而性高潮和陶醉同样都叫作极乐。既然没有比人类得到满足的爱更大的幸福，也就没有比被拒绝的爱更大的不幸，那么怎能不将它与神秘的爱进行比较呢？它们都是同一个生命力的表现……这个小小的插曲至少可以说明我们所说的对所有的学者进行教育的含义。我不是看不起他们的知识，他们的知识很多而且各不相同，但他们必须重新学习把诗当作诗的文本而不是当作社会的或心理分析的文献来阅读[②]。

我对教授们很严厉是因为我认为诗歌传统的继承在很大程度上取决于他们。没有希腊的教育家们，谁也不会背诵荷马的诗篇，希腊也

---

① 《心灵之歌》和《昏暗之夜》都是西班牙诗人圣胡安·德·拉·克鲁斯（1542—1591）的作品。

② 多明戈·茵都拉因在他卓越的《圣胡安·德·拉·克鲁斯诗集》的版本中所作的就是这种优秀阅读的范例。

就不成其为希腊。此外，我承认，诗歌传统的持续尽管受到摧残，也还多亏了他们，与古典文学的末落不同，民族的诗歌传统还有生命力，而且几乎在所有的大学都得到扶植。在美同，青年对诗歌的爱好以及这部分读者的活力归功于大学对诗歌语言传统教育的关注。在一些国家，如英国、俄国、德国和日本，对诗歌传统的热爱是令人尊敬的，而且完整无损：莎士比亚对英国人来说依然是一位上帝，歌德对德国人、普希金对俄国人来说也是如此。在西班牙语美洲，这个传统已是垂危，或者在某些国家已然消失。不过那是一个病态的大陆，世界的任何部分，历史记忆的丧失都不像在我们的国家那么普遍、深刻，其后果那么具有破坏性。

我应该补充的是大学对于诗人们的态度有很大的变化，尤其是在美国，那里的大学是最好的、最富有的。从前，大学里的诗人屈指可数。在19乃至20世纪，没有任何一个能置身于伟大诗人之列。然而在第二次世界大战之后，美国的大学向诗人们敞开了大门，不仅邀请他们朗诵自己的诗篇，而且请他们上讲台并主持研究班。我对这种变化悲喜交集。资产阶级和学术团体往往把诗人看成贱民和既无职业又无益处的个体，现在给了他一个位置；同时，大学的固定的存在，基本上是脑力的乃至书本的，处在城市生活之外，这会切断他的视野。诗人的经验应该是直接的、广阔而又多样的：在银行里工作对艾略特没有坏处；在仰光当领事对聂鲁达也同样。不过，美国有些当代最优秀的诗人，如罗伯特·洛威尔和伊丽莎白·毕晓普，他们都安然地越过了这个国家的大学的纯洁的天堂。或许因为他们在校园里找到了生活动荡中一时的宽解。另一项革新："诗歌车间"，诗人在那里向大学生传授技能。这些车间几乎在美国所有的大学中运转（在墨西哥的大学中亦然）。我觉得弊多于利。如果要"教写作或许应该重开古老的作文课程、修辞学并学习经典范例。

诗人们在大学里隐居，像在中世纪那样，然而他们抛弃城市将是致命的。维永是大学主子，是在巴黎的街道上长大（和毁掉）的。维永典型的诗歌同时满足情感和精神、亲昵与集体的需要。一些是深刻的而另一些与岁月的流逝融为一体：爱情、忧伤、悔恨、观念，整个情感的范围。诗歌吟唱正在发生的事物，它的功能是使日常生活成形并可见。我没说这是它唯一的作用，然而的确是它最占老、最持久、

最普遍的作用。尽管并非所有的民族都有一部《神曲》或一部《失乐园》，却都有一个诗歌传统——民歌、歌谣、谣曲——与其历史本身融为一体。在所有的时代和所有的地方，都产生过爱情或决斗、孤独或同乐的民歌和谣曲。这些诗歌是在寺庙和广场、沙龙和酒馆、剧场和茶话会上演唱的。这个传统依然活着，就像作曲家、音乐家、歌唱家周围的广大群众所表现出来的那样。电视、广播和唱片不断复制他们的作品、他们的声音和他们的形象。尽管诗歌和音乐的形式有所改变，我们时代的约翰·列侬或随便哪一个民间诗人的题材与16、17世纪的谣曲和民歌是没有多大区别的。质量呢？像药店里一样，无其不有：好的总是罕见。但无论其妙处是什么，这些民歌都在满足一种心理需要，这种需要在今天像在三百年前一样强烈。或者说：像几千年前一样强烈。

当触及到这个话题时，我又发现了一种缺欠。在当代著名的诗人中，很多人对扶植传统的类型感兴趣。这是一个很大的损失。传统的诗作和民歌是我们最生动、最纯洁的诗歌遗产。这是一个在所有语言中都存在的传统，而在我们的语言中特别丰富。它和语言同时诞生，培育了“谣曲集”，飘洋过海，在美洲大陆得到了传播。这些诗歌中有许多是无名氏的作品，其余则是我们最伟大的诗人所作，集体与个人的崇高的结合。在20世纪的前三分之一，西班牙诗歌的复兴在很大程度上归功于传统抒情诗的生气勃勃的影响，首先是贝克尔，然后是马查多兄弟使这一传统保存下来并日臻完善。在美洲，我们既没有一个加西亚·洛尔卡，也没有一个阿尔贝蒂，尽管我们的确有过黑人诗歌的短暂的火花。然而，不管传统的民歌和谣曲多么具有吸引力，当代民间诗歌也没有理由重复这些样品。诗人应该根据我们城市的生活和语言去寻找新的形式和格律。吸收传统的精神而又不采用其形式的诗歌的范例是法国超现实主义诗人雅克·普雷维尔。我所列举的情况——还可补充布莱希特的例子——是孤立的。明天的诗人或许会开发这广阔的领域；它是人民的灵魂。

肯定会有人吃惊地皱起眉头来，因为在读城市诗歌时，我没提到“承诺派诗人”。在20世纪上半叶，政治诗歌有很大的影响，但这些年中的诗作中能达到真正诗歌的世界水平的是极少的。政治诗歌的作者们离新闻太近而离事件太远。新闻会在宣传中溶化而事件则是突然

出现的历史。这是一个神秘的现实，为了不被吞噬，我们必须对它进行破译……历史已经吞没了“承诺主义”的诗人。他们信仰正义和人类的解放，然而他们的信仰是盲目的，并将压迫者和独裁者混为一谈。他们缺乏深入；或者说：缺乏远见。因此，他们的诗作，在不到三十年的时间中就已经老化；20 世纪政治诗歌的历史，就其两个侧面——“社会主义现实主义”和“承诺”而言，是我们时代最奇怪的现象之一：许多艺术家和知识分子热衷于独裁制度。“极权诱惑”的神秘，正如雷维尔所称，是心理的和历史性的，属于对道德误入歧途和对集体神经错乱的研究。或许有两种因素起决定作用：对绝对的激情和对权力的崇拜。意识与专权。人们对这个题目写了许多但谜底尚未完全揭开。

在这些页面中，我不止一次提示一个核心事件。我是指新诗歌的不普及性，若干年后这些遭流放的作品又被读者奉若神明。“现代”诗人们以一种天文学的规律性，在黑暗中开始其并非随心所欲的观察古老的“诗歌公理”的神秘行动，后来他们成了讽刺的目标和嘲弄的对象，而最终却在赔礼道歉和表示尊敬的公开活动中无一例外地被奉若神明。有些时候，这种承认是死后才获得的。并非总是如此：艾略特、聂鲁达和瓦莱里生前就变成了神话。波德莱尔在他的时代就曾指出这种现象的周期性，他在《奉告文学青年》中这样写道，1990 年的新诗人仍可从这些话中得到益处：“至于那些以聪明才智从事诗歌创作的人，我奉劝他们永远不要放弃，诗歌是最有收获的艺术之一，不过它是一种收效很迟的投资——尽管其收益很高。我向那些嫉妒者挑战，他们会引用我那些会使出版者破产的很好的诗句。”

我说的是出版的市场，而不是新的通讯手段。我不想重新挑起关于所谓技术虚无主义的争论，也不想重提这争论与诗歌的关系。我在几篇文章中部谈到了这个问题①。我不想重复这些文章，只想指出我在其中试图表明在现代技术与诗歌之间存在的实质性的对立。前者不

---

① 最早的文章是《转动的符号》(1964)，最初是以“诗歌宣言”的方式作为一本小书独立发表的（《南方》，1965）后收入《弓与琴》的最后订稿的第二版（1967），是该书的最后一章。第二篇是《新类比：诗歌与技术》（1967），收在《符号与笔画》（1993）的第一部分《现代性及其结局》。第三篇是《语言的契约》（1980），收在《人在世纪中》（1984）。

是世界的形象，而是一种实践，一种旨在改变世界的行动，从某种意义来说是要使世界变得空洞，后者则一向是世界的一种体现。然而，我指出，诗歌已在运用通讯的新手段并奉劝诗人们更大胆、更具想象力地使用这些手段。诗歌曾与所有的社会共同存在，并利用了这些社会为它提供的一切通讯手段，从贝壳、海螺到最精致的乐器，从一块砖上的雕刻到微缩的手迹，从图书到唱片和录音磁带。

像经常发生的那样，我最初对这些问题的思考与我某些诗歌倾向吻合：视觉诗，运动着的文本和一首题为《白》① 的诗歌的出版，在这首诗中，我想以不同以往的方式，将诗歌的写作与阅读这两个轴心结合起来：空间和时间。在《白》的情况下，我试图设计一本书，它的页面和印刷是一种智力活动的物理投影：一首在空间和时间中同时展开的诗歌的阅读。这类追求导致对电视屏幕和电影胶片无可置疑而又无法开发的各种可能性的明显认可。二者都相当于书的页面。零散的书页，就像马拉美所想要的，却同时又具有他从未梦想过的特征：运动。活动的页面，上面是一个活动的文本。转化着的空间：时间。

起初，诗歌是口头的：一个上升的用诗句筑起的立柱，就是说，这是由一个接一个地出现并消失在一个由空气构成的看不见的空间中的有节奏的语言单位组成的。贡戈拉把诗的进程比作一条河的流程，可是河水是在两岸之间流淌，而诗的语言是在空中流动并在那里消失。它是以最纯碎的形式表现出来的时间。后来，诗歌以文字来支撑：从那时起它便使用书写符号和口头的语汇。两个传统曾经平行地发展，尽管不断地互相联系与交叉。在有些国家和时代，书面诗歌给文字增添了一个视觉因素：中国，日本、阿拉伯和波斯的文字，天才的手迹，伟大艺术家插图的书籍与诗作，不同寻常的印刷。在现代，这个传统的最辉煌的时刻，是马拉美的《骰子一掷》。这篇作品以视觉的构图代替了格律诗，这种构图遵循特殊的正音学。印刷页面上书写符号的形式和布局与诗的用词风格之间精细对应的游戏。一种智力的用词风格：用眼睛和头脑述说和倾听的语汇。

在诗歌所有的书写形式中，书写符号总是起着口头的作用。一首

---

① 《白》：《视觉唱片》，1968；《拓扑集》，1968；《注释/旋转》，1974.《视觉唱片》是与维特森·罗赫合作完成的，《注释/旋转》是与片山秀博（ToshihirKatayana）合作完成的。

中文诗的书写方法不管多么细腻和具有表现力，精心的读者在飘逸遒劲的笔画后面，心里总会听到文本的词汇和语言的音乐。书写的页面是一个表明声音和意义的编织物。《骰子一掷》的印刷排版同样如此。因此，马拉美在其诗歌的序言中号召高声朗读："诗的后退、前进、延伸和逃循及其设计本身，对于所有愿高声朗读的人来说，都溶化在乐谱中"。即便在阿波利奈尔的书写符号中，它们是更加纯粹的视觉符号，口头的语汇，音响的因素，也是书写和描绘的文本的支柱。超现实主义诗歌理论的弱点之一是它对正音学的蔑视。一种对其他、对超现实主义诗人本身的不该有的漫不经心，在他们的文本中充斥着文字游戏和声音与含义的撞击。没有任何一种其它的文学门类，声音与含义的联系像诗歌这么密切。这是诗歌与其它文学形式的区别之所在，是其本质的特征。诗是有节奏的语言的机体，是说和听而不是写和读的语汇构成的事物。

现在人们可以理解公开朗诵诗歌的真正含义了。这是我以前所提到的有利的特征之一。这是对诗歌初始的复归，对源头的复归. 由于同样的原因，电视屏幕的可能性是非常广阔的. 首先，盒式带的不断普及将我们从接收率的桎梏中解放出来并为观众的多元化开辟了道路。其次，诗歌的两大传统在电视屏幕上汇合；写与说。对于比马拉美的设想不是更简单而是更复杂的构图设计来说，屏幕是有利的页面，包括立体空间在内。此外，字母以不同的颜色出现，而实质性的区别是它们在运动。另一方面，页面变成生动的表面，它在呼吸、流逝并从一种颜色变为另一种颜色。同时，人类之声，或者说各种人声，可以和字母穿插并结合起来。最后：视觉意象和声响因素，不再是纯粹的装饰品，而会变成诗篇本身的组成部分。

我们有些人开始在不同的城市独立地运用电视屏幕来传播我们的诗歌。困难是极大的——就我而言，我承认，因为我在摸索——不过渐渐开辟的前景也是广阔的。我确信，电视屏幕播出的诗歌将会变成诗歌的一种新的形式。这将影响诗歌的传播与接受，其深刻程度不会小于书本和古老的印刷。同时，最终将实现人的两个得天独厚的感官的结合：视觉和听觉，意象与语言。我相信，美的快乐与诗的经验的双重条件很快就会得到满足：节日与观赏。前者是参与和交流艺术，后者是同宇宙和我们自身的默默的对话。在未来的诗中，读与闻，视

与听，这两种经验应当联系起来。节日与观赏：在屏幕生动的页面上，版面将是一个符号，笔画和具有颜色和动作的形象的源泉；而声音则描绘出一个由回声的投影构成的几何图形，一个由空气、音响和情感相互穿插的编织物。

四、另一个声音

在写这些想法的时候，我一次又一次不无怀念之情地想起我们有些诗人、作家和艺术家多年中在不同的国家所进行的斗争。在我们的青年时代，是抵制“社会主义现实主义”，这种学说企图使文学屈从于一个国家或一个政党的指示，后者以人类解放的名义，伴随着皮鞭和皮靴的节奏，竖起了一座座纪念碑。后来又与“承诺文学”进行论争。如果说萨特的思想是模糊的，那么对这个问题的理解，尤其是在拉丁美洲，是有害的。我对这些论争没有后悔，值得。今天艺术和文学面临一种不同的危险：不是一种学说或一个无所不知的政党在威胁着它们，而是一种没有面孔、没有灵魂、没有方向的经济进程在威胁着它们。市场是圆的，无人称的，不偏不倚而又不可通融的。有的人会说，照他看来，是公道的。或许如此。不过它是瞎子和聋子，既不爱文学也不爱冒险，不知也不会选择。它的审查不是思想性的，它没有思想。它只知价格，而不知价值。

我知道无法与市场作斗争或者否定它的作用和益处。然而，种种迹象表明，专制的社会主义正在瓦解并不再威胁民主社会，一种新的政治和社会思想或许能设计出代价不那么沉重的交流方式。这是我热切的希望之所在。使我们的世纪流血的残酷的乌托邦破灭了，自由资本主义社会开始进行更人道、更明智的彻底改革的时刻终于到来了。当然，还有聚集在第三世界这个错误的名义下面的周边各国人民。这些贫困的国家，先后成为古老的暴君和狡猾的政客、贪婪的寡头和热衷于暴力的狂妄知识分子的牺牲品，经过数十年灾难的教训，或许能找到健康的政治并因此获得一些利益。任何明智的人都会想到，今天震撼那些曾在官僚专制下生活的国家的这场危机怎么会不波及到世界

的其余部分。我们经历着一场时代的转折：不是一场革命，而是一场回归，在最古老最深刻的意义上的回归。一种向源头的回归，同时也是一种向初始的回归。正如一位美国教授所说，我们不能亲临历史的终点，而是亲临一种新的开始。被埋葬的现实的复活，被遗忘和被压抑者的重现。正如以往历史上发生的那样，汇入一种再生、向初始的回归几乎总是混乱：革新，复兴①。

在18世纪的下半叶，出现了一股思想、感情、期盼和梦想（有些光芒四射，有些则是神经错乱）的强大而复杂的潮流，法国革命和美国的独立战争是它们的结晶。我们的历史，我们时代的历史从它们开始。从这两场伟大的革命中诞生的运动贯穿19世纪，宛似一条时隐时现的河流。流淌时，变化，变化时，不断地返回源头。每一次的出现，都伴随着新的思想和假说、乌托邦、社会和政治改革的纲领。启蒙时期的哲学被修改了；在诸如托克维尔或斯图尔特·穆勒的自由思想旁边，产生了怀念似乎比现在更好的过去的思想，以及其它同样是批判现实的思想，它们在未来中看到了一个更加自由、正义与和平的人类的黎明。乌托邦很快变成了革命纲领，经常是带着科学的意图。上个世纪巨大的偏差就是在科学中寻找古代哲学在理性或者神圣中所寻找的基础。马克思主义，比如说，在不放弃从黑格尔那里继承来的辩证法（幻想逻辑学）的情况下，试图利用里卡多对经济理论的贡献，后来，又利用达尔文主义的进化论，理由就更充分了。

无政府主义和社会主义学说是19世纪下半叶伟大的政治与社会的酵母。但是在本世纪两次世界大战，紧接着是在欧洲的一端和亚洲的暴力革命，打破了许多社会主义者及其民主人士们所预见的渐变的进程。从马克思主义的布尔什维克观念中产生的专制制度是社会主义的走火。这是历史的实质缺乏可塑性的新的证据，它总是与理论的意图相违背。今天我们正参与对所谓“科学社会主义”的动人的论争。它的信徒们不得不承认，那些制度从来就既不是社会主义的也不是科学的。不过这可怕的实验的声名狼藉也能实现上个世纪鼓舞无政府主义和社会主义思想家们对自由、平等的追求吗？我不相信。在资本主义制度的不公正面前，这些人提出过一些问题。这些问题至今无人回

---

① 多年前我在《弓与琴》（1956）的第二部分中就力图阐明这种经验。

答。

资本主义制度的确显示出革新的巨大能力：在效率成倍增长的同时，进行了自身改革并显得人道。西方一派丰盛景象，有一个普遍而又繁荣的中产阶级，它包括古老无产者的广大阶层。除去这个繁荣只属于人类的一部分不说，怎么能掩盖或否定最发达国家中依然存在的非正义与不平等呢？怎么能无视或缩小消费社会的其它可悲的侧面呢？丰盛没有使欧洲人和美国人更好、更聪明、更幸福。为了衡量我们美学的贫困、道德和精神的堕落，只要想一想公元前5世纪的雅典人，特拉哈诺和马尔科斯·欧雷里奥时代的罗马人或15世纪的佛洛伦萨人就行了。

社会主义和自由派作家的纲领有时是天真而又简单化的；有时是粗暴和武断的。不过，无论是这些纲领的不足、漏洞、错误和过分，也无论是它们历史性的巨大失败，都未能使这些人所提出的问题失去合法性，我觉得我们提出这些或类似的问题的时刻临近了。几乎可以肯定，我们的回答是不同的。这最自然不过了。只是这些回答应该受类似原因的启迪，应该满足类似的希望。我们所指的问题是根本的。现代一诞生它们就出现了，而且它们就像一颗种子一样，包含着我们的时代及其幻想、矛盾、误入歧途与光芒四射的全部历史。不用冒什么简单化的风险，就可以浓缩为现代民主的三个基本词汇之间的关系：自由、平等、博爱。它们之间的关系是不清晰的，或者说是有问题的。它们之间有矛盾：什么是连接它们的桥梁呢？

依我看，三者的中心词汇是博爱。其余二者在它身上联系起来。没有平等，自由可以存在，没有自由，平等也可以存在。前者，会孤立地使不平等加深而导致独裁；后者，压抑自由而最终会去消灭它。博爱是连接二者的纽带，是使之人道与和谐的品德。它的另外一个名字叫休戚与共，是基督教的生动的遗产，古代仁慈的现代版本。这是希腊人与罗马所不知道的品德，他们都热爱自由而不知真正的怜悯为何物。由于人与人之间自然的区别，平等是一种伦理的追求，没有专制或博爱的作用是无法实现的。同样，我的自由致命地与他人的自由相对立并力图取消后者。能对这对相互为敌的姊妹进行调解的唯一桥梁就是博爱，这是一个用互相挽起的手臂筑起的桥梁。在这个朴实、简单的明显理由的基础上，在未来的日子里，人们可以竖立一种新的

政治哲学。只有博爱能驱散市场的环形的恶梦。我提醒一句，我这不过是想象，或者更确切地说，是一个闪念。我把它看作现代双重传统的继承者；自由的传统和社会主义的传统。我相信无需重复它们，而要弘扬它们。这会成为一种真正的革新。

在这些思想，或者说在这些希望的照耀下，最初的问题——什么人阅读诗歌？——获得了真正的意义。过去，诗歌的读者属于领导阶级：希腊城市居民、罗马的贵族和骑士、中世纪的神职人员、巴罗克时代的宫庭侍从、资产阶级的知识分子。在许多情况下，这些读者是伟大的统治者，诸如伯克利、奥古斯都或阿德里安，另一些是软弱却又多愁善感的君主如费利佩四世（“我们好心的国王”，曼努埃尔·马查多这样称呼他）和不幸的皇帝玄宗，还有，总之是有文化的暴君，如普鲁士的弗德里科。在现代出现了很大的变化：从浪漫主义开始，诗歌的读者成了诗人本人、孤独者和持不同政见者。诗人和读者都是资产阶级，不过他们背叛了其出身、阶级及其世界的道德观念。这是资产阶级最实在的荣誉之一，以批判的思想武器取得政权又不断地用这种武器对自身及其行为进行剖析。良知的检查和随之而来的内疚，基督教的遗产，都曾经并且依然是抵制我们文明的弊端的最强有力的手段。

在现代背叛与批判的传统中，诗歌占据着一个既核心又离心的位置。说它是核心，因为从一开始，它就是贯穿19与20世纪的骚乱与批判的伟大潮流的关键部分。几乎我们所有伟大的诗人，先后都参加了解放运动。然而现代诗歌的个性在于它曾是现实的体现以及比革命者的精神模型和乌托邦思想领域更深刻的追求。在其一端，诗歌紧擦着宗教的启迪和观念像电流似的边界。因此它曾以类似的极端倾向，交替地成为革命与反动。这不足为奇，同样，它所有的爱和追求都会以离异和背弃而告终。在打破18世纪和谐的浪漫主义闪电的强烈光芒下，从它诞生时起，直到我们时代浓重的昏暗，诗歌一向是顽固不化的异端。面对一切学说和宗教，在曲折中不停地运动，持续的造反，也是对受屈辱的现实的同样执著的爱，抵制信仰主义的操纵和理性主义的推论。诗歌：现代性的祸根。

在革命与宗教之间，诗歌是“另一个声音”。它的声音是“另一个”，因为这是激情与幻觉的声音，是这个世界与另一个世界、是古

老又是今天的声音，是没有日期的古代的声音。分裂与异端的诗歌，清白与邪恶、污染与纯净、空中与地下的诗歌，寺庙的诗歌与街头酒吧的诗歌，唾手可得的诗歌与可望而不可及的诗歌。所有的诗人，在这些或长或短，或被重复或孤立的时刻，只要真正是诗人，就会听到那“另一个”声音。这是他的又是别人的声音，不是任何人又是所有人的声音。什么也无法把诗人与别的男人和女人区分开，只有那些时刻——尽管常见却是稀奇的时刻，在那些时刻里，他是自己，又是他人。是被奇异的能力所控制，是被埋在其人性深处的精神实质所冲击，还是具有将语言、形象、声音、形体联系起来的特殊功能呢？要回答这些问题是不容易的。不过，我不相信只是一种“功能”。但倘若是的话，它从何而来呢？总之，无论是哪一种事物，事实是诗歌现象之奇就奇在使人想到一种病症，它还有待医生的诊断。古代医学——还有从柏拉图开始的哲学——都把诗歌的功能归于心理紊乱。这是一种癫狂，就是说，一种神圣的愤怒，一种激情，一种强烈感受。然而，癫狂不过是紊乱的一个极端，另一个极端就是“魂不守舍”，内心的空虚，诗人说的那种“忧郁的呵欠”，充实与空泛，飞翔与坠落，热情与忧郁，诗歌。

诗人的心理和社会个性，几乎不用考虑其社会出身就突出出来了。所有的现代诗人，除了几个贵族之外，都属于中产阶级。都受过大学教育，有些是医生、教授、外交官、出版代理人、银行家，经纪人，或大或小的官僚。极少数的，像魏尔兰和兰波，是寄生者和流亡者。不过魏尔兰有一笔小小的租金，兰波是从外省资产阶级游离出来的“一滴”。总之，都是现代的伟大历史创造的产物：资产阶级。因此，无一例外地都是现代性的强烈的敌人。敌人与牺牲品。于是，新的悖论，他们又都是彻底的现代派。当他们像艾略特那样赞美秩序，像克劳德尔那样划十字，像布莱希特和聂鲁达那样背诵列宁主义的祷词时，他们是异端，当他们像庞德那样挥动香炉来为一个装扮成凯撒的鼓动家熏香时，他们是绝对自由主义者……所有的诗人，穿制服的或衣不蔽体的，女性诗人和男性诗人，两性诗人和无性别诗人，各种职业，信仰、党派的诗人，四处流浪的诗人和从未离开过自己城市、街区和房间的诗人，他们不是在外面而是在自己的内心听到过那“另一个声音，”（雷鸣、腹鸣、水滴声）。从来不是“此时此地”的声音，

不是现代的声音，而是彼地的声音，另一个声音，初始的声音。

现代诗歌的个性不是来自诗人的思想和态度：来自他的声音。更确切地说，来自他声音的韵律。这是一种无可名状的、不会混淆的音调变化，注定要将它变成“另一个”声音。这是标记，不是过失而是起源不同的标记。我们诗歌反现代的现代性，在革命与宗教之间放荡，在赫拉克利特的哭泣与德漠克利特的笑声之间徘徊，是一种真正的越轨行为。不过是一种几乎从来都非出自本意的越轨，而且其出现并非诗人所提倡。如前所说，越轨从最初的区别中萌芽，既非添加的部分又不是伪造的因素，而是现代诗歌存在的特有的方式。这个特殊性的理由是历史性的。一首诗可以因其题材、语言和形式而成为现代的诗，但是就其深刻本性而言，它应是一种反现代的声音。诗表现与现代格格不入的现实、世界和心理层次，它们不仅比历史变化更古老而且后者无法渗透。从旧石器时代起，诗歌就与所有人类社会共存，没有任何一个社会没有这种或那种形式的诗歌。那么好了，虽然是系于一块土地和一个历史，却总是开放的，在其每一个表现中，都向超越历史的远方开放。我不是指宗教的来世；我是指现实“另一侧”的意思。这是所有时代所有人的共同的经验，我觉得它“先于”所有的宗教与哲学。

在为市场逻辑所左右的世界，在共产主义国家，又为效率的逻辑所左右，诗歌是一种无收益的活动。它的产品不易销售而又无用途（除非作为专政和专制思想的宣传品）。对于现代的思维来说，尽管它不承认，诗歌是化作多余事物的精力、时间和智慧。诗作：用途极小而又价值卑微的语言形式。诗歌：浪费，奢侈，废物。然而，诗歌却逆潮流而上，依然在传播和被阅读。与市场抗衡，它几乎没有价格，没关系：像空气和水一样，口口相传。它的价值和用途是无量的：一个在诗歌上富有的人可以是一个乞丐。诗歌是不能节省的：一定要消耗。或日：一吐为快。伟大的神秘：诗作只有不保留灵感才有诗意，赋诗就是要把灵感倾泻出来，就像罐子把酒和水倒出来一样。所有的艺术，特别是绘画和雕塑，为了成形，都是“事物”，因此都可以收藏、出售，变成货币交易的东西。诗歌也是“事物”，但是很轻很轻：它是用语言做的，一缕不占任何空间的气息。与绘画相反，诗歌不表现为形象和外观：它是个语言的集合体，能在读者或听者身上激起一

眼精神意象的喷泉。诗歌用耳朵来听却用理解力来看。它的意象是两栖类：是思想又是形式，是声响又是寂静。

我要结束本文了，但在这之前，应该重复一下我所说过的事情。诗歌与现代之间的分歧不是偶然的，而是固有的。二者之间的对立从我们的时代一开始，从第一批浪漫主义者时就出现了。奇怪的是这种不可调和性正是现代诗歌的特点之一，或许是它的核心特点；而且，这种不可调和性使它变得能为读者所接受，因为读者在现代诗歌上面看到了一个自身处境的形象。只有现代人才会如此全面并声嘶力竭地反现代，就像我们所有伟大的诗人那样。现代性，以批判为基础，自然分泌出对自身的批判。诗歌是这种批判最有力、最生动的表现之一。不过它们的批判既不是理性的也不是哲学的，而是激情的，并以种种现实的名义，这些现实为中世纪所不知或否定。诗歌抵制现代性，然而当否定它时，会使它更有活力。既是对它的批驳又是对它的挽救。达到了这一点，我便返回了自己思考的开端。

根据种种迹象，今天我们成了又一场伟大变化的见证人。我们不知正在经历着现代的终点还是它的革新。在这时代的转折中，诗歌的作用会是什么？如果像我相信和期盼的那样，产生一种新的政治思想，这种思想的创造者们将必须倾听这“另一个”声音。本世纪革命的思想家们没有倾听，这至少是其纲领的巨大失败的部分原因。如果新的政治哲学无视这些被现代人掩盖和埋葬了的现实，那将是灾难性的，明天的诗歌的作用不会是别的。它的使命不是用创见去滋养思想，而是像现在这样，提醒它在三百年中顽固地遗忘的东西。诗歌是形象组成的“记忆”，而形象又化作声音。“另一个”声音不是阴间的声音：是在每个人心灵深处的长眠者的声音。他是我们的祖先、我们的兄弟、我们的子子孙孙。

当然，要知道21世纪的社会和人民向何处去是不可能的。或许这注定要回答现代以其开始的宏大问题的新思想，不过是一个良好的愿望，一个期盼，某种本来会存在却被历史驱散的东西。而在世界的许多地方重返古老的宗教激情、民族主义狂热和对部落的崇拜的令人不安的信号已见端倪，这将是可怕的。被自由唯理主义和炫耀“科学社会主义”面具的制度所窒息的激情和信仰在重新出现。这些信仰和激情曾是致人以死命的，如果我们不能将其吸收并使其升华，它们将

一如既往。

在前途为人类保留的命运之外，有一点我觉得是很明显的：正处于高潮中的市场机制注定要改变。它不是永恒的。任何人类的创造都不会永恒。我不知道是由人类的智慧改变它，还是由更完善的机制取代它，还是自身的过分和矛盾会摧毁它。倘若是最后一种情况，它会将民主机制一并拖入自己的破产。这是一种令人震颤的可能，因为那时我们会进入一个黑暗的时代，就像历史上不止一次发生的那样。我无须提到希腊罗马世界的末日、印度和中国文明的衰败或伊斯兰文化跌落时几个世纪的冬眠。现在好了，不管发生什么情况，如果人类想在地球上继续生存，对自然资源无节制的、愚蠢的、自杀性的浪费显然必须立即停止。这种对资源——现在和未来的生命——的巨大浪费的原因是市场的周期性的进程。这是一种高效率而又无方向的活动，它唯一的目的就是生产再生产和消费再消费。无论在拉美，还是在亚非，不发达国家中的多数政府的愚蠢政策同样助长了对河湖、海洋、盆地、森林和山脉的普遍破坏和污染。没有任何一个文明曾被如此盲目、机械和如此具有破坏性的不幸所桎梏。

我刚刚呼吁的预见即将变为现实，不管我们的社会政治体制如何，也不管我们的信仰和意见怎样。事实上，已经变为现实，而且是从不容置疑的和具有威胁的意义上说。甚至可以毫不夸张地说，本世纪末的中心话题不是我们社会的政治组织和历史方向。今天，迫不及待的是知道我们如何保障人类的生存。在这样的现实面前，诗歌的作用会是什么呢？“另一个”声音会说什么呢？我已经指出，如果产生一种新的政治思想，诗歌的影响是间接的；提示某些被掩埋的现实，使它们复活并介绍它们。面对人类能否在一个被毒化、被毁坏的地球上生存的问题，回答不可能是别的。它的影响会是间接的：启迪、激励和暗示。不是证明而是表明。

诗歌思想的作用方式是想象，而想象基本在于使对立或不同的现实发生联系。所有的诗歌形式与所有的语言形象都有一个共同的特征；寻求并经常发现在不同的事物之间隐藏着的相似。在最极端的情况下，将相反的事物联系起来。对比、类比，比喻、转喻及其它诗歌手段：一切都为了产生意象，在这些意象中这与那、此与彼，许多与单一互相妥协。诗的活动将语言作为一个活跃的宇宙来孕育，其中有

吸引与排斥的双重潮流在游荡。星体与细胞、原子与人类的斗争和团结、爱恋与分离在语言中繁衍。每首诗，无论其内容、形式和构成它的思想如何，它首先而且尤其是一个活跃的小小宇宙。正如古代中国人所说，诗歌反映“宇宙万物”的一致性。

作为世间博爱的镜子，诗歌是人类社会未来形象的楷模。面对大自然的被破坏，它表现星体与微粒、化学物质与意识之间的亲情。诗歌激发我们的想象，从而教我们承认差别并发现相似。宇宙是一个由亲近与对立构成的生动的组织。作为宇宙间博爱的活生生的证明，每首诗都是一堂和谐与默契的实践课，尽管它的题材可能是英雄的愤怒、弃妇的孤独或良知在平如镜面的水中的沉没。诗人是技术与市场的解毒剂。诗歌在当代和未来的作用可以浓缩为此。不能再多？也不能再少。

开始时的问题：多少人和什么人阅读诗歌？这当然与诗歌在现代世界存在的问题联系在一起。这个问题又可以延伸为另一个更迫切、更严重的问题：人类本身的存在。诗歌是人类建立在宇宙的元素、形体和万物间的博爱——吸引与排斥——基础上的生存的楷模。雨果以一种自负的方式说：“一切都在寻求完美，没有终结，没有间歇，没有止境。”诗歌与人的关系像我们的历史一样古老：从人开始成为人时就开始了。一天，最早的狩猎者和果实的采集者吃惊地在一首诗的水面上无休止地欣赏自己。从那时起，人类在那各种形象的镜面上的自我观察就没停止过。他们同时看到了自己既是形象的创造者又是自己创造的形象。因此，我可以稍加肯定地说，只要有人类，就会有诗歌。然而这种关系会被打破。诗歌从人类的想象功能中卓越地诞生，如果想象力死去或腐烂，诗歌就会崩溃。如果人忘记了诗歌，他也就忘记了自己。那时他将重新陷入初始的混沌。

赵振江　译

附录 1

1990 年诺贝尔文学奖授奖辞

谢尔·埃斯普马克[①]

诺贝尔文学奖连续两年授予西班牙语世界的作家，这一事实证明当代西班牙语世界具有特殊的文学活力和精神财富。但是，我们首先要把这项荣誉授予它的最杰出的代表之一：墨西哥诗人和散文作家奥克塔维奥·帕斯。授奖理由已经指出了他的作品中也许是最引人注意的特点：激情和完整。我们看到二者统一在诗人指向不同方面的强烈的不效劳——拒绝效劳——之中。他有时把他的“不”掷向左派万能的乌托邦社会，有时则把他的抗议指向缺乏道德和文明的资本主义。但是对于他的继承，他同样保持着他的完整。对这位伟大的人道主义者来说，他的继承是那么生动，只要正视传统，诗人就能同过去进行真正的对话。

帕斯最有名的“不”，表现在他为抗议 1968 年在特拉特洛尔科广场上屠杀示威青年的暴行，辞去了本国驻新德里大使的职务。但是在诗人看来，这次暴行是在我们中间酝酿已久的危险的一次爆发。久远的时代和环境现在依然存在。印度或日本经验的存在如同阿兹台克人的年历存在一样自然。所以，17 世纪伟大的墨西哥女诗人索尔·胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯，同时也是一位当代诗人。在她身上，帕斯不但看到了墨西哥的独特之处，而且也看到了，本世纪的知识分子在特别严厉的极权压迫下变成了他们自己的指责者。

令人惊讶的是，那些关于时间和空间的广大形式是如何浓缩在三言两语之中的。正如卡洛斯·富恩特斯指出的那样，帕斯是一位焊接

---

① 谢尔·埃斯普马克是瑞典学院院士、诺贝尔奖评委会成员。

艺术大师。在火花飞溅之中，他的奇思异想把形形色色的存在之物连接在一起。一个重要的概念是“永恒的瞬间”——帕斯诗歌中司空见惯的舞台。在杰出的诗篇《太阳石》（1957）中，我们看到一个燃烧在烈火中的现在。在现在中，“所有的名字只是一个名字/所有的面孔只是一张面孔/所有的世纪只是一瞬间”。它告诉我们，“这是一个雕刻梦的瞬间”——这使我们想到，这恰恰是把不同的时间、气氛和本体连接在一起的超现实主义的早期冲动——是唯一的在此、现在和受梦的逻辑支配的我。但帕斯还是一位用西班牙语写作的伟大的爱情诗人。在他的重要诗作中，战胜整个区别[①]的因素主要是性爱的一致，而不是梦幻，所以当两个人发疯地紧紧拥抱着倒在草地上时，天空变低了，只有光线和寂静，“我们失去了名字”，“漂流在绿色和蓝色之间”（《太阳石》)。在他新近出版的诗集《向下生长的树》中，爱情也消除了限制我们的东西：敞开“禁止出入的门”，“把我们带向时间的另一边”。

思想和性爱的融合特别重要。这是现代诗的重要主题之一。托·斯·艾略特[②]在这一点上同英国17世纪的诗人们联系在一起，他们能够“像闻到玫瑰花的香味那样直接感知其思想”。为了寻找授奖理由中指出的“敏感的智慧”，帕斯同样从哥伦布发现美洲之前的本国诗中汲取力量。正如他在1948年的一首诗[③]中写的那样，“智慧终于得到了体现”。正是通过思想和性爱的结合，帕斯才使他那些关于诗的持久思考具有直接的可感性，无论是在参加“猜解”世界、为之命名，从而使它变得明显可见的工作中，还是当他像读者那样感觉到自己在文字的枝叶的窃窃私语中受到“监视”（《清晰的过去》）时。帕斯用这种方式既可以使时间在其不合时宜的燃眉之急中得以实现，又能够赋予爱情以战胜时间所需要的力量。

亲爱的奥克塔维奥·帕斯，

在这短短的几分钟里，我介绍了你的文学工作。这项工作，如同把整整一个大陆强行装进一只核桃壳里一样，要完成它，批评语言的装备是贫乏的。但是这一点，你在诗篇中却一次又一次地做到了。正

---

① 指精神上与肉体上的爱情之间的区别。
② 托·斯·艾略特（1888—1965），英国诗人。
③ 该诗的题目是《废墟间的颂歌》。

是这一点，具有一种难以置信的丰富性。能够向一位如此重要的作家转达瑞典学院的热烈祝贺，我很高兴。现在请你从国王陛下手中接受本年度的诺贝尔文学奖金。

朱景冬　译

附录 2

受奖演说：对现时的寻求

奥·帕斯

我以这样一个单词来开始，自从人成其为人以来谁都说过它，这就是："谢谢"。它在任何语言中都有与之对应的词汇。在任何语言中，它都有丰富的内涵。在罗曼语[①]中，它的本意从精神到肉体，既表示上帝为了将人类从错误和死亡中拯救出来而施与的恩惠，也表示姑娘跳舞或猫儿在树丛中跳跃时体态的优雅。它的本意是宽恕、赦免、恩赐、功德、名声、灵感、讲话或绘画风格的恰当得体、彬彬有礼的风度，总之，是体现灵魂善良的行为。这一切都是无偿的，是一种美德。得到这种恩赐的人，只要不是生性不良，就会表示谢意，就会说"谢谢"。这就是此时此刻，我用这些微薄的话语所做的事情。但愿我激动的心情能弥补话语的不足。如果每个单词是一滴水，通过这些水滴，你们会看到我内心的谢意和感激，同时也会看到，由于来到诸位面前，由于来到这既是瑞典文学的家园又是世界文学的殿堂的场所，充斥在我心中的融惶恐、尊敬和惊讶为一体的难以言表的感情。

语言是比我们称之为民族的那个政治和历史的范畴更为广泛的现实。我们在美洲讲着欧洲的语言就是一个例证。与英国、西班牙、葡萄牙和法国文学不同，我们的文学的特殊情况完全取决于这样一个基本事实：它们是用移植过来的语言写成的。语言从土壤中出生、成长，一种共同的历史养育了它们。欧洲语言从它们的故土和自身的传

---

① 属印欧语系的一个语族，包括法语、意大利语、西班牙语、葡萄牙语、罗马尼亚语以及拉丁语等。

统中被拔出来，移植到一个陌生的无名的世界，它们便在新的土壤中扎下了根，与美洲社会一起生长并发生了变化。它们仍属同一类的植物，却是不同的植株。在这些移植过来的语言的变化中，我们的文学并不是被动的，它们参与并加快了变化的进程。它们很快就不再是大洋彼岸的单纯的反映：有时它们是对欧洲文学的否定，更多的时候则是对欧洲文学的反驳。

尽管有许多曲折反复，上述关系却从未中断。我喜爱的经典作家是用我的母语写作的，如同每一位西班牙作家一样，我觉得自己是洛佩①和克维多②的后代……但我不是西班牙人。我相信大多数西班牙语美洲的作家都会这些说：同样，大多数的美国、巴西和加拿大作家，在英国、葡萄牙和法国传统面前，也会说类似的话。为了更清楚地理解美洲作家的特殊状况，只要想一想日本、中国或阿拉伯作家与这种或那种欧洲文学的对话就行了：那是一种跨越不同的语言和文明进行的对话。相反，我们的对话是用同一种语言进行的。我们是欧洲人，又不是欧洲人。我们究竟是什么人？这很难确定，不过我们的作品会为我们说话。

本世纪文坛上的伟大创举就是美洲文学的出现。首先是盎格鲁美洲文学，然后是在 20 世纪下半叶，出现了拉丁美洲文学，后者又分为两支，即西班牙语美洲文学和巴西文学。这三种文学虽然很不相同，但有一点是相同的；世界主义与本土主义倾向的冲突，欧洲主义与美洲主义的冲突，这种冲突是文学方面的，更是思想意识方面的。这种争论留下了什么呢？争论烟消云散，作品流传下来。除了这个总的相似之处以外，上述三种文学之间的差别是很多而且很深的。其中之一与其说是文学性的，不如说是历史性的。盎格鲁美洲文学的发展与美国作为世界大国的历史升迁彼此吻合。而我们文学的发展则是和我们的人民所遭受的政治与社会的动乱和灾难相一致。这是社会和历史决定论的局限的又一个证明。帝国的没落与社会的动乱往往会与文学艺术的繁荣昌盛同时并存；李白与杜甫是唐朝衰落的见证人；维拉

① 洛佩·德·维加（1562—1635），西班牙文学“黄金世纪”的重要代表作家、戏剧家、诗人。

② 克维多（1580—1645），西班牙作家，诗人。

斯凯兹是腓力四世[1]的画师；塞涅卡与卢卡诺是尼禄[2]的同代人和牺牲品。其它的差别是文学方面的，除了每种文学的个性，更多的是指每部作品的差别。但是各种文学真的有自己的“个性”吗？数种文学之间真的有区别于其它文学的共同特征吗？对此我不相信。一种文学不能用某种虚无缥缈、捉不着、摸不到的个性来界定。它是一个由独一无二的、相反相成的作品构成的群体。

拉丁美洲文学与盎格鲁美洲文学首要的、基本的区别在于它们的根源不同。最初我们都是一种欧洲的投影；他们是一个岛屿的投影：我们则是一个半岛的投影。从地理、历史和文化方面来看，二者都偏离中心地区。他们来自英国和宗教改革[3]，我们来自西班牙、葡萄牙和反宗教改革[4]。说到西班牙语美洲国家的情况，我几乎用不着说是什么使西班牙与其它欧洲国家区别开来并使它有一个明显而又独特的历史面貌。西班牙和英国一样偏离中心，尽管偏离的方式有所不同。英国的偏离是岛国的偏离，其特点是孤立：排斥性的偏离。西班牙的偏离则是半岛的偏离；在于与不同的文明和过去相安共处：包容性的偏离。在本该是天主教的西班牙，西哥特人[5]信奉了阿利安[6]的异端邪说，至于阿拉伯文明、犹太人思想的影响、光复战争以及其它特殊情况压倒一切的那些个世纪就更不用说了。

西班牙的偏离中心在美洲重演且变本加厉，尤其是在那些像墨西哥和秘鲁一样有着灿烂的古老文明的国家。西班牙人在墨西哥不仅找到了地理疆域，而且也找到了历史。那个历史依然活着，并未成为它的过去而是一个现在。哥伦布以前的墨西哥，连同它的庙宇和诸神，

---

① 维拉斯凯兹（1599—1660），西班牙著名画家；腓力四世（1605—1665）是西班牙国王，在其统治期间，西班牙帝国日趋衰落，葡萄牙，荷兰先后独立，并将东比利牛斯地区割让给法国。

② 尼禄（37—68）是古罗马皇帝。杀母、杀妻、赐死老师塞涅卡（约前4—后65），以放荡、暴虐而闻名。卢卡诺（39—65）是诞生在西班牙的古罗马诗人，塞涅卡的侄子。

③ 16世纪欧洲新兴资产阶级在宗教改革旗帜下发动的一次大规模反封建的社会政治运动，使西欧和北欧各国的世俗君主摆脱了罗马教皇的控制，产生了脱离天主教的新教各宗派。

④ 16世纪下半叶天主教会纠集封建势力对抗宗教改革运动的各项活动。宣布所有新教均为异端，罗马教会的教条仪式全部正确无误，教皇是教会最高首脑。

⑤ 哥特人系古日耳曼族的重要一支，公元三四世纪之交渐渐分为东哥特人和西哥特人两部分，后者从多瑙河向西迁移，占据西班牙，直至被阿拉伯人打败。

⑥ 阿利安（约95—约175）是古希腊的历史学家、地理学家、哲学家和将军。

已是一堆废墟，然而赋予那个世界以生命的精神并没有死。它在用神话、传说、共同生活的方式、民间艺术、风俗习惯等等的密码语言同我们说话。做一位墨西哥作家就意味着要听到那个现在即那个存在对我们所说的话。聆听它，和它交谈，破译它：将它表述出来……诸位听了这番简短的题外话，或许会稍许明了这既使我们与欧洲传统结合又使我们与它分离的奇妙的关系。

对分离的自觉意识是我们精神历史的一种持久的烙印。有时我们觉得这种分离有如一个创伤，于是就会变成内在的分裂，变成令人心碎的觉醒，它促使我们对自身进行审查；有时它又像一种挑战，像一枚马刺，激励我们行动起来，去与他人、与世界交锋；当然，分离感人皆有之，并非西班牙语美洲人所独有。我们一诞生就有了这种感受：我们脱离了整体，落在一块陌生的土地上。这种体验变成了一个永不结疤的创伤。这是每个人深不可测的内心世界。我们所有的事业与行动，我们所从事和憧憬的一切都是为了建造打破这种分离并使我们与世界和人类联系起来的桥梁。从这个角度出发，便可以将每个人的生活以及所有人共同的历史看作旨在重建最初环境的尝试。这是对分裂的尚未完成也永远无法完成的治疗。然而对这种感受我不愿再作任何描述。我只想强调，它在我们中间的表现，在历史范畴尤为突出，因此，它成了我们的历史意识。这种感觉是什么时候和怎样变成意识的？对这双重问题的回答可以是一种理论或个人的印证。我倾向于后者，因为理论有许多，但哪一种也不完全可信。

这种分离的感觉与我最早和最模糊的记忆——第一次哭泣、第一次恐惧——混在一起。像所有的孩子一样，我曾建造了想象的、富于感情的桥梁，将我与世界、与他人联系起来。那时我住在墨西哥城郊区一座破败的旧房子里，那里有一座树木繁茂的花园和一个到处是书的大房间。那是我最初游戏和学习的地方。花园成了世界的中心，图书馆成了迷人的山洞。我与堂兄弟及小学同学一起阅读和玩耍。那里是植物的庙宇，有一棵无花果树，四棵松树，三棵白腊树，一棵“夜来香”，一棵石榴，还有草坪，有许多可以结出紫色刺莓果的带刺的植物，还有砖坯的围墙。时间是弹性的，空间是旋转的。更确切地说：一切时间，无论是实际的还是想象的，都是“此时此刻”；而空间呢，则在不停地变化；那里是这里，一切都成了这里——一条山

谷，一座山峰，一个遥远的国度，居民的院落。带插图的书籍，特别是历史书籍（我们如饥似渴地翻阅），为我们提供了各种形象：沙漠与森林、宫殿与茅舍、武士与公主、乞丐与君王。我们和辛伯达、鲁滨孙[①]一道沉船，和达塔尼昂一起搏斗，和熙德[②]一起攻克瓦伦西亚。我多么想永远留在卡吕普索[③]的岛上啊！夏天，无花果树摇曳着所有碧绿的枝叶，宛似一艘三桅帆船或一艘海盗船的船帆，从被风晃动的桅杆顶上，我发现了那人迹罕至、依稀可辨的岛屿和大陆。那时世界是无限的，然而却又总是伸手可及；时间是一种可延续的东西，同时又是一个没有缝隙的现在。

这种雅趣是何时被打破的？并不是一下子，而是渐渐被打破的。通常我们总要费很大气力才会接受这样一些事实，即朋友会背叛我们，钟爱的女人会欺骗我们，自由的思想会成为暴君的面具。所谓“恍然大悟”需有一个缓慢而又曲折的过程，因为我们本身就是自己的错误和欺骗的同谋。不过，我现在还相当清楚地记得一件事（尽管当时很快就忘却了），这件事是第一个信号。那时我大约六岁，我的一个堂姐比我稍大一点，她拿一本美国画报给我看，上面有一幅士兵们在林荫大道上列队行进的照片，那大概是在纽约吧。“他们打仗回来了。”她对我说。这短短的一句话使我晕头转向，简直像有人宣告了世界末日或耶稣再次降临一样。当时我朦朦胧胧地了解到，在遥远的地方，几年前结束了一场战争，为了庆祝胜利，士兵们列队行进。对我来说，那场战争在过去早已发生，既不在“此时”也不在“此地”。那照片拆穿了我虚幻的想象。我突然觉得自己是不折不扣地被排斥在现时之外了。

从那时起，时间就开始变得越来越支离破碎；空间变成了诸多的空间。这样的经验一再重复。一条什么消息，一句平常的话，一条日报上的标题，一首流行歌曲，这一切都是外部世界存在的证据和对我的不现实性的揭露。那时我觉得世界在分裂，而我不在现时之中。我

---

① 分别是《辛伯达航海旅行记》（《一千零一夜》故事之一）和《鲁滨孙飘流记》中的主人公。

② 达塔尼昂是大仲马小说《三个火枪手》的主人公之一。熙德是西班牙史诗《熙德之歌》中的英雄人物。

③ 古希腊荷马史诗《奥德修纪》中的女神，居住在俄古癸亚岛。

的“此刻”在瓦解：真正的时间在别的地方。我的时间，花园中度过的时间，无花果树，和朋友们的玩耍，下午三点躺在草地上晒太阳时的昏睡，裂开的无花果（黑里透红，宛似火炭，然而是甜蜜、新鲜的火炭），这些全是一种虚构的时间。尽管有我的感觉作证，但是那遥远的时间，他人的时间，才是真正的时间，才是真实的现在的时间。我接受了无法接受的事实：我已是成年人了。就这样我开始从现时中被排除出去。

说什么我们被排除于现时之外，听起来似乎荒唐。其实不然：这是我们大家都有过的一种经验。我们有些人开始把它当作一种惩罚，后来才转而有所觉悟和行动。对现时的寻求既不是寻找地上的伊甸园，也不是寻求没有日期的永恒，而是寻求真正的现实。过去对我们西班牙语美洲人来说，这真正的现时不在我们的国家：那是他人生活的时间，英国人、法国人、德国人生活的时间，纽约、巴黎、伦敦的时间。必须去寻找并把它带回我们的土地。也正是在那些年，我发现了文学。我开始写诗。我不知道是什么促使我进行创作：一种难以言传的内心需求驱动着我。我现在才刚刚明白，在我所谓的“被从现时中排除”与诗歌创作之间有一种具体的联系。诗歌特别钟爱瞬间，并愿意在一首诗中重温那个时刻，将它从延续中分离出来，并将它变成固定的现时。但我那时写诗并不考虑为什么要写。我在寻找进入现时的门户，我要成为自己的时代和自己的世纪的人。不久以后，这种执著变成了坚定的思想：我要作一个现代的诗人。从此我开始了对现代性的寻求。

什么是现代性？首先，这是一个含糊不清的概念：有多少种社会就有多少种现代性。每一种社会都有它的现代性。现代性的含义是不确定的，并且具有随意性，就像先于它的那个时代——中世纪的含义一样。如果对于中世纪来说我们是现代的，那么对于未来的现代来说，难道我们是中世纪吗？一个随时间而变的名称会是真正的名称吗？现代性是一个正在寻求自身含义的字眼儿：它是一种思想、一种幻景还是一个历史的时刻？我们是现代性的子女，还是我们创造了它？没有人能真正说清楚。不过这无关紧要：我们追求它，紧追不舍。在那些年，对我来说，现代性与现时是混在一起的，或者更确切地说，现代性产生现时；现时是现代性顶端的最新的花朵。我的情况

并非绝无仅有也非与众不同：我们时代的所有诗人，从象征主义时期开始，凡对那既吸引又回避人的形象着迷的诗人，都追逐过它。第一位就是波德莱尔。他也是第一个触摸到它的人。于是发现它只是在人们手上消逝的时间。我不再赘述自己追求现代性的经历。我们这个世纪的诗人几乎都有这种经历。现代性是一种普遍的激情，从 1850 年起，它既是我们的女神又是我们的魔鬼。近年来有人企图驱除它并大谈“后现代性”。然而后现代性不就是更加现代的现代性吗？

对我们拉丁美洲人来说，追求诗歌现代性的历史与一次又一次地以不同的方式追求国家现代化的历史是同步进行的。这个倾向产生于 18 世纪末并包括西班牙本土在内。美国是与现代性同时诞生的，到 1830 年它已成为孕育未来的母体，正如托克维尔[①]所看到的那样，我们则是在西班牙和葡萄牙与现代性分离之时诞生的。因此，人们不时谈到我们国家的“欧化”，就是说，现代的东西在外面，我们要将它们引进。在墨西哥历史上，这个进程始于独立战争前夕，后来演变成一场思想和政治的大论战。在 19 世纪，这场论战一直激励着墨西哥人并使他们产生分裂。这一个历史事件使人们对改革方案之合法性的怀疑并不像对实现改革之方式——墨西哥革命——的怀疑那么严重。与本世纪的其它革命不同，墨西哥革命既不是一种类似乌托邦思想的表现，也不是受压迫的历史和心理现实的爆发。它不是一伙思想家由于执意实行产生于某种政治理论的原则而采取的行动，而是人民的猛醒，它要把深藏着的东西展示出来。因此，它不仅是一场革命，更是一种展示。墨西哥昔日一直在外部寻觅现时，结果却在内部找到了它。它虽然被埋没，但却依然活着。对现代的寻求使我们发现了古代，发现了我们民族掩藏着的面孔。这是意外的历史教训，我不知是否大家都记住了：在传统与现代之间有一座桥梁。传统如果孤立地存在，会僵化，现代如果孤立地存在，会挥发。二者如果融为一体，那么一个就会赋予另一个以活力，而后者则会给它以重量和引力作为回报。

对诗歌现代性的寻求是一种真正的“寻求”[②]，我是指这个词在

① 托克维尔（1805—1859），法国社会学家、历史学家。著有《论美国的民主制》。
② 原文中是法语。

12世纪所包含的譬喻意义和骑士风度而言。尽管我曾到过不少“废墟”[①]，曾在镜子的城堡里参观，曾在奇异的部落里露宿，却从未赎回任何一个圣杯[②]。然而我发现了现代的传统。因为现代性并非一个诗歌流派，而是一种世系，一个家庭。它散居在各个大陆，两个世纪以来，经受了各种沧桑与磨难，公众的冷落，宗教、政治、学术与性的正统观念的审判与孤立。作为传统而并非学说，它能在生存的同时进行演变，并且具有多样性：诗歌的探险各不相同。每个诗人都在这绝妙的语言之林种下一棵各有千秋的树。既然作品不同、途径各异，那么是什么将所有这些诗人联系在一起呢？并不是什么美学而是一种追求。尽管现代性的概念是一种海市蜃楼，是一束折射的光，可我的追求并非虚无缥缈。有一天，我突然发现自己并没有前进而是返回到了起点：对现代性的寻求是一种返本归源。现代性将我引向自己的开端，将我引向远古。决裂变成了和解。于是我明白了诗人只是世世代代的长河中的一个涟漪。

如果把历史当作一延续的、线型的和不可重复的过程，现代性则是这种观念的副产品。尽管它的根源在犹太基督教教义之中，却仍是一种与基督教学说的决裂。基督教曾取代了非基督教的时间轮回说，认为历史不会重演，它有开端，也将有归宿；历史是倒下的人们活动的舞台，而延续的时间是历史的世俗的时间，服从于神圣的时间，后者既无开始也无终结。在“最后审判”之后，无论在地狱或者天堂，都不会再有未来。在“天堂”，一切皆无，因为无即是一切。这是存在对于变化的胜利。新的时间，我们的时间，如同基督教的时间一样，是线型的，然而是无限敞开的，与“天堂”无关的。我们的时间是世俗历史的时间，是不可逆转的、永远不会完结的时间，是奔向前途而不是奔向终点的时间。历史的太阳叫做未来，而奔向未来的运动就叫“进步”。

对一个基督徒来说，世界——或如前人所说的“尘世”、世俗生活——乃是一个接受考验的地方，灵魂在这里堕落或得救。按照新的观念，历史的主体不是个人的灵魂而是整个人类，其含义有时是指作

---

① 原文中是英语。

② 欧洲神话传说或骑士小说中指耶稣在最后的晚餐上用的杯子。

为一个整体的人类，有时则是指一个具有代表性的最优秀群体：西方先进国家，无产阶级，白人种族或随便什么实体。非基督教和基督教的哲学传统都曾颂扬“上帝”是亘古不变、十全十美的象征。我们却崇尚变革，这是进步的动力和我们社会的楷模。变革有两种得天独厚的表现形式：演变与革命，小跑与飞跃。现代性是历史运动的锋芒，是演变或革命（进步的两种不同面貌）的体现。最后，进步是依靠科学和技术的双重作用而实现的，即把科学和技术用于对自然的征服和对其无限资源的开发。

现代人将自己视为历史的人，而其它社会则更愿意用不同于变革的价值和思想来认识自己：希腊人崇拜“城邦”和圆，不知进步为何物；永恒的复归使塞涅卡以及所有的禁欲主义者夜不能寐，圣奥古斯丁①认为世界末日迫在眉睫，圣托马斯②创建了一种创造物到造物主依次相属的等级，也就是存在实体的等级。这些思想与信仰都一个个先后被抛弃了。我认为对于“进步”的看法如今也开始遭遇同样的命运，结果，我们对时间、历史以及对我们自身的看法，也无一幸免。我们看到了未来的黄昏。现代性意识的衰退，“后现代性”这样如此令人怀疑的思想的流行，并不是仅仅影响文学和艺术的现象：我们生活在基本思想和信仰的危机之中，两个世纪以来，人类一直为这些思想和信仰所左右。在其它场合，我曾相当充分地论述过这个题目。在此只能做简短的概述。

首先，关于无限和不断发展的思想正受到怀疑。我几乎用不着引用众所周知的事实：自然资源是有限的，总有一天会消耗殆尽，况且，我们也许已经给自然环境造成了无法挽救的损害，人类本身已经受到威胁。另一方面，进步的工具——科学与技术——已经极清楚地表明，它们很容易变成毁灭的因素。还有，核武器的存在是对历史必然进步的思想的反驳。我要补充的是，这是一种不得不称之为毁灭性的反驳。

其次说到历史主体即人类整体在 20 世纪的命运。人民和个人在本世纪所遭受的苦难是罕见的：两次世界大战，五大洲诸多的专制制

---

① 奥古斯丁（354—430），古罗马帝国基督教思想家，宣扬“原罪说”和教权主义。
② 托马斯·阿奎那（约 1225—1274），欧洲中世纪神学家和经院哲学家，生于意大利。

度、原子弹、最后还有人类有史以来空前残酷的杀人机构即集中营的成倍增加。现代技术的好处不胜枚举，但是闭眼不看数以百万计的无辜者在本世纪中所遭受的屠杀、折磨、冤屈、凌辱以及其它种种迫害，也是不可能的。

第三谈谈对必要的进步的信念。对我们的祖辈和父辈来说，历史的废墟——尸体、满目荒凉的战场、夷为平地的城市——并没有否定历史进程的善的本质。断头台和暴政，内战的火焰和野蛮都是进步的代价，是不得不付给历史这个“上帝”的血的赎金。上帝？是的，按照黑格尔的说法，就是被神化的且不乏残忍诡诈的理智本身。人们所设想的历史的合理性已成过眼云烟。在秩序、规律性和相干性的领地中，即在精密科学和物理学中，偶然性与灾难等旧概念又重新出现了。这令人不安的死灰复燃使我不禁想起“千禧年”[①] 的恐惧和阿兹特克人在每个宇宙周期结束时的苦恼。

我们匆匆归纳了几条，结语是：一切企图认识历史发展规律的历史和哲学假设都破产了。这些假设的信仰者曾自以为掌握着历史的钥匙，在尸体堆成的金字塔上建立了强大的国家。那些被引为自豪的建筑，从理论上说是为了解放人类，但很快就变成了巨大的监狱。今天我们看到它们倒塌了，并不是意识形态方面的敌人将它们推倒的；而是一代代新人对之厌烦和渴望自由所致。这是乌托邦的终结？毋宁说是上述历史概念的终结。历史作为一种现象，其发展是无法预知的。历史决定论是一种代价昂贵的血淋淋的虚构。历史是无法预见的，因为作为它的主体的人本身并非一成不变。

这短短的回顾表明，我们很可能处在一个历史时期的结束和另一个历史时期的开始。是“现代”的结束还是演变？现在很难说。无论如何，乌托邦的破灭留下一个很大的空白，不过并不是在那些对这种思想进行了尝试而遭到失败的国家，而是在许多人曾满怀热情和希望拥抱它的国家。人们有史以来第一次精神上获得自由，而不是像从前那样在那些宗教和政治制度的笼罩之下，那些制度既压迫我们又给我们慰藉。社会都是历史的社会，但至今为止的社会却都受一些非历史

---

① 基督教教义用语。指世界末日来临之前，基督亲自为王治理世界的一千年。届时信仰基督的圣徒将复活，魔鬼暂被捆锁，福音将顺利传遍世界。千年期满后即是世界末日。

的思想和信仰的引导和启发。我们的社会破天荒地准备不在一种非历史的学说下生活。我们的最高原则——宗教或哲学的、伦理或美学的——不是集体的而是个人的。经验是有风险的。我们不可能知道那些按照传统属于公众生活之一部分的思想、习惯和信仰私人化所造成的压力和冲突是否会毁掉社会工厂。人们或许会重新被古老的宗教和民族狂热所左右。倘若抽象的思想偶像的失落预示着已被埋葬的激情在部落、宗派和教堂中复活．那将是可怕的。不幸的是，种种迹象令人不安。

我所说的非历史思想，也就是给历史规定目标和方向的思想，其衰落势必导致对全面解决问题的不言而喻的抛弃。我们越来越眼睛向下，以善意和有限的手段解决具体问题。不为前途立法是明智的。但是现时不仅要照顾眼前的需要，也要求我们全面地、更严密地思考。很久以来我就认为，而今更坚定地认为，未来的没落宣告了今天的降临。对今天的思考，首先意味着恢复批评的眼光。比如，市场经济的胜利——由于对手“缺席”而取得的胜利——不能仅仅成为高兴的理由。市场是一个有效的机制，但如同所有的机制一样，它没有良知也没有同清心。必须找到将它嵌入社会的方式，以使它成为社会和解的体现，成为正义与公道的工具。发达的民主社会取得了令人羡慕的繁荣，但它们又是普遍贫困的汪洋大海中的富庶的岛屿。市场问题与环境的破坏有密切关系。污染不仅危害空气、河流和森林，而且危害心灵。一个受“为了多消费而多生产”的狂热摆布的社会会把思想、感情、艺术，爱心、友谊乃至人自身都变成可供消费的商品。一切都变成了物，可以买卖、使用和丢到垃圾堆里。没有任何一个社会像我们的社会一样，生产这么多的垃圾——物质和精神的垃圾。

对现在的思考并不意味着排斥未来和忘记过去：现时是这三种时间的会合点。同时也不能将它与单纯的享乐主义混为一谈。欢乐之树不是在过去也不是在未来，而是就在此时此刻生长。就连死亡也是现时的产物。我们无法拒绝它，它是生命的一部分。活得如意还须有善终，我们要学会正视死亡，现时是明暗交替的球体，行动与观察各占一半，二者在这里融为一体。如同我们已有过关于过去和将来的哲学、有过关于永恒与虚无的哲学一样，明天我们将有一个关于现时的哲学。诗歌的经验可以成为它的基础之一。关于现时我们知道些什

么？全然不知或几乎全然不知。但诗人们知道一点：现时是现实的源泉。

在寻求现代性的人生旅程中，我曾多次迷失也曾多次走出歧途。我曾返回自己的本源，发现现代性不在我们之外，而在我们内部。它既是今天又是远古，既是明天又是世界的开端，它经历了千载却又刚刚诞生。它说的是纳华语，写的是公元9世纪的汉字，同时又出现在电视屏幕上。完整无损的现时，它刚刚出土，抖掉千百年的灰尘，面带微笑，顷刻间便腾飞起来，并从窗口消失。时间与记忆并存，现代性与最近的过去决裂只是为了拯救几千年前的过去并把新石器时期丰满的形象变成我们当代的形象。我们在其不断的变化中寻求现代性却从未将它捕获。它总是逃掉，每次相遇都会潜逃。我们拥抱它，它却转瞬即逝；它只是一阵微风而已。它是一瞬间，一只在一切地方，又不在任何地方的鸟儿。我们想活捉它，可它却张开翅膀并化为乌有，化作一束音节。我们还是两手空空。于是领悟之门微微打开，“另一个时间”，真正的时间出现了，这就是我们一直在不自觉地寻求的时间：现在，现时。

赵振江　译

附录 3

翻译：文学与直译

奥·帕斯

学说话就是学翻译；当孩子问母亲这个或那个词的含义时，实际是在要求将这个陌生的单词翻译成他的语言。从这个意义上说，同一种语言内部的翻译与两种语言之间的翻译没有本质的区别，各民族翻译的历史都在重复着童年的经历：即使最偏僻的部落都会在某一个时刻，面对异族的语言。在面对一个陌生语言的发音时，我们所感到的惊奇、愤怒、恐惧或有趣的困惑，很快就会变成对母语的怀疑。语言会失去普遍性而显示出多元性，语言相互之间是怪异的，无法理解的。过去，翻译化解疑问：既然没有一种同一的语言，各种语言就构成一个共同的社会，克服某些困难之后，它们便可相互沟通。而所以能互相沟通是因为人类在不同的语言中总是说着同样的事情。精神的普遍性是对不可思议的困惑的回答：语言有许多，但含义只有一个。帕斯卡[①]在宗教的多元性中找到了一个基督教真理的证据；翻译用一种普遍理解的理想回答了语言的多样性。这样，翻译就不仅是精神一统的佐证，而且是一个保障。

现代社会摧毁了那种自信。当重新发现了品格与激情的无穷变化时，面对习俗与制度的多样性，人开始放弃在人类中承认自我。此前，野蛮人被视为非除掉不可的异类，要么皈依，要么消灭，不是接受洗礼便是剑下丧生；出现在十八世纪沙龙中的野蛮人，是个新鲜角色，尽管他能熟练运用主人们的语言，仍被视为不可教化的怪物。他

---

① 帕斯卡（Blaise Pascal，11623—1662）法国数学家、物理学家、笃信宗教的哲学家和作家，近代概率论的奠基者。

不是教化的对象，而是争论与批判的焦点；其思维的原始，习俗的简单，乃至情感的粗犷即便不是无耻、受洗与皈依的依据，也是疯狂与空洞的凭证。后来势头变了：对宗教共性的寻求被一种精神好奇所取代，后者执意寻求的是同样具有共性的差别。奇异不再是离经叛道，而变成了典范。其典范性在于反常与揭示：野蛮人是文明者对过去的怀念，是他的另一个"自我"，是他失去的"另一半"。翻译反映了这些变化：它已不再显示人类最终的共性，而是其个性的载体。从前它的功能在于揭示相似，对差异则置之度外；今后则要表现这些差异是无法克服的，无论这奇异是属于野蛮人还是属于我们的邻居。

约翰逊博士在一次旅途中清楚地表达了这种新的态度："一根草就是一根草，无论在哪个国家……男人和女人是我研究的对象；请看这些人与我们抛在后面的人是何等不同。"（引文为英语，作者又将它译成了西班牙语）约翰逊博士的话有两层意思，二者都预示了现代社会必须遵循的双重道路。第一条指的是人与自然的分离，一种会演化为对立与斗争的分离：人类新的使命不是拯救自己，而是征服自然；第二条指的是人与人的分离。世界不再是一个世界，不再是一个不可分割的整体，而是分为自然与文化；而文化又分成不同的板块。语言与社会的多元性：每种语言都是一种世界观，每个文明都是一个世界。阿兹台克诗篇歌颂的太阳与埃及诗篇歌颂的太阳是不同的，尽管太阳是同一个天体。在两个多世纪中，首先是哲学家和历史学家，现在是人类学家和语言学家，已经积累了关于不同个人、不同社会与不同时代之间的无法克服的差异。巨大的差异，几乎同自然与文化之间的差异一样深刻，这是将原始人与文明人区分开来的差异；接下来，便是文明的多样性与相异性。在每个文明的内部，再生着差异：我们在交际中使用的语言同时也将我们封闭在语音和语意编织的无形的网中，因而各民族无不是其语言的囚徒。在各种语言的内部在不断产生分化：在历史时代之间，社会阶层之间，在代与代之间。说到属于同一个群体而又孤立存在的个人之间的关系：无论谁都是活生生地封闭在其"自我"中的人。

这一切似乎都会使翻译者沮丧。但并非如此：作为一项相反相成的活动，人们在不停地翻译。这个悖论的道理如下：一方面，翻译取消了一种语言与另一种语言之间的区别；而另一方面，又更充分地将

这些区别揭示出来：由于有了翻译，我们才懂得邻居们说话与思考的方式和我们不同。在一端，呈现在我们面前的世界宛似一个相异性的汇集；在另一端，又宛如文本的优化，每一个都与前一个略有不同：翻译的翻译的翻译。每个文本都是唯一的，而同时又是另一个文本的翻译。任何一个文本都不完全是原本，因为语言本身，从本质上说，已经是一种翻译：首先，是非语言世界的翻译，然后，每个符号和每一个句子又是另一个符号与另一个句子的翻译。然而这个理由反过来说也同样成立：所有的文本都是原本，因为每个翻译都是不同的。每个译文，从某种意义上说，都是一种创造，因而都是唯一的文本。

人类学和语言学的发现不反对翻译，而是反对对翻译的简单理解。换言之：就是我们在西班牙语中所谓的"直译"，即"奴式"的翻译。我不是说直译是不可能的，而是说这不是翻译。这是一种处置，一般是一串单词的组合，以帮助我们用原文阅读文本。相对于翻译来说，这更接近于字典，因为翻译总归是一种文学活动。在任何情况下，包括那些只须译出意思的文本在内，比如科学文献，翻译总意味着原文本的转化。这种转化只能是而且不可能不是文学性的，因为任何翻译都是使用两种表达方式的举动，按照罗曼·雅克布森[①]的说法，所有的文学行为都归结为两种表现方式：借代和比喻。原文本永远不会（不可能）在另一种语言中再现；然而它却总是存在，因为翻译，总是在不言而喻地引用它或将它变成一种语言实体，尽管有所不同，但毕竟是对它的仿造：借代或比喻。与解释性的翻译和诠释不同，这二者都有严格的形式并力争准确：借代是间接的描述，比喻则是语言的等式。

对翻译的可能性的最大责难落在了诗歌上。西方各种语言很多最好的诗篇都是翻译，其中很多又都是大诗人的翻译，只要想一想这个事实，这种责难便显得莫名其妙。在几年前出版的那本谈翻译的专著中，评论家和语言学家乔治·莫宁[②]指出，人们一般认为，尽管是不情愿地认为，翻译一个文本的说明性的意思是可能的；至于翻译其隐

---

① 曼·雅克布森（Roman Jakobson，1896—1982）20世纪杰出的语言学家、斯拉夫语学者、布拉格学派的主要奠基人。

② 原注：见《翻译的理论问题》，Gallimard，1963。

含的意思，则几乎一致认为是不可能的。诗歌是由音与义之间的回声、反映与应和构成的，是隐含意义的编织物，因而是不可译的。我坦言，这种思想令我反感，不仅因为它与我的想法——我认为诗歌的普遍性是意象——相左，而且因为它是建立在对翻译的错误理解上的。并非所有人都同意我的观点，许多现代诗人都坚持诗歌是不可译的。或许是对语言材料的过分热爱在驱使他们，要么就是他们落入了主观的陷阱。一种致命的陷阱，正如克维多所指出的：在深渊的水里/我爱上了自己……乌纳穆诺[①]是这种迷恋语言的范例，在一次爱国情怀的喷涌中，他写道：

阿维拉，马拉加，卡塞莱斯，
哈蒂瓦，梅里达，克尔多瓦，
罗德里戈城，塞普尔维达，
乌维达，阿雷瓦罗，弗罗米斯塔，
苏马腊加，萨拉曼卡，
图伦加诺，萨拉戈撒，
雷里达，萨马拉玛拉，
你们是整体的名字，
自由、独特的名字，荣誉簿上的名字，
你们是我们西班牙语中
无法翻译的精华。

“西班牙语中无法翻译的精华”是一个古怪的比喻（精华和语言?)，但它完全可以翻译，而且影射了一种普遍的经验。许多诗人使用过同样的修辞方法，只是语言不同罢了：罗列的单词不同，而氛围、激情和意思是类似的。而且奇怪的是，西班牙无法翻译的精华竟是一串罗马、阿拉伯、凯尔特和巴斯克的地名。同样奇怪的是乌纳穆诺将加泰卢尼亚城市列里达（Lleida）的名字翻译成了卡斯蒂里亚语莱里达（Lérida)。而最奇怪的是，他竟没有察觉到，自己引用了维克多·雨果的诗句作为题词，这本身就否定了他所申述的那些名字的

① 乌纳穆诺（Miguel de Unamuno，1864—1936）西班牙诗人、作家、哲学家。

不可译性。雨果的诗句是这样的：

> 而伊伦、科因布拉、桑坦德、
> 阿尔莫多瓦都在颤动，
> 当人们听到
> 比瓦尔的鼓声。

无论用西班牙语还是用法语，意思与激情都是一样的。由于严格地说，专有名词是无法翻译的，雨果只好用西班牙语重复它们，甚至没有使其法语化。重复是有效的，因为那些失

去了确切含义并发生了变化的单词，其声音在法语中比在西班牙语中还要奇怪……翻译是很难的——其难度不亚于撰写大体相当的原文文本，然而却不是不可能的。雨果和乌纳穆诺的诗作表明，如果诗人一译者能在翻译中再现语言环境和诗歌氛围，隐含的意思是可以保持的。华莱氏·斯蒂文斯在一节难能可贵的诗中为我们提供了此种情况的典型意象：

> ……剽悍的骑士
> 生活在其话语山脉的特性中；
> 而通过那山脉的明镜
> 西班牙理解了自己及其骑士头盔——
> 一种西班牙人的风貌，一种生活方式，
> 一个民族在一句话中的发明……

语言变成了景观，而景观又变成了一种发明、一个民族或个人的比喻。在语言的图形中一切都可以理会，一切都是翻译：几个句子构成一座山脉，山峰都是符号，是一个文明的表意文字。不过，回声的游戏和语言的应答，除了令人眩晕之外，也隐藏着真正的风险。被词语严密包围，我们有时会感到恐慌：生活在名词而不是实物中间的恼人的惊奇。对名字的惊奇：

> 在灯心草丛与暮色里

我叫弗德理科，何等的稀奇！

这种经验也具有普遍性：即便叫托姆、让或者庄子，加西亚·洛尔卡也会感到同样的惊奇的。失去我们的名字就像失去了我们的影子；仅仅成了名字就是缩小成了影子。如果事物与它的名字之间失去了联系，将是双倍的无法忍受：要么是意义挥发，要么是实物消散。一个纯意义的世界是无法栖居的，就像一个无意义——无名字的纯事物的世界一样。语言使世界变得可以居住。当因为对于名叫弗德理科或苏轼感到惊奇而困惑时，立刻便会创造另一个名字，它在某种意义上是原来名字的翻译：比喻或借代，不言而喻。

近年来，或许由于语言学的帝国主义，人们试图减弱翻译特有的文学性。没有，而且也不可能有一门翻译的科学，尽管能够而且应当对翻译进行科学地研究。如同文学是语言的一种特殊职能一样，翻译则是文学的一种特殊职能。翻译机器？当这些工具真正能进行翻译时，仍将是一种文学翻译；与现在的译者所做的完全一样：文学。翻译是一种任务，除了必不可少的语言学知识以外，决定性的因素是译者的创造精神，无论他是由人设计出的机器还是身边摆满了字典的人。为了有说服力，就让我们听一听英国诗人阿瑟·韦利的话吧："一位法国学者刚刚对翻译家们进行了陈述：'请在文本后面消失吧，而文本倘若真正地被理解了，它们自身会说话的'。除了极个别的情况，除了像猫追老鼠这样简明而又具体的表述之外，极少的句子能在另一种语言中有准确、直接的替代。事情就会变成在几种近似中间选择……就我本人而言，要说话的总是我本人，而并非文本"。对这样的声明，再补充一个字都将是多余的。

从理论上说，只有诗人才应该译诗；而实际上，诗人成为好译者的情况寥寥无几。之所以如此，是因为他们几乎总是利用他人的诗歌作为出发点来创作自己的诗歌。好的译者则朝着相反的方向运动：他的目标只是一首类似的诗歌，既然它无法与原诗完全一样。不离开原诗只是为了更接近原诗。好的诗歌译者不仅是译者，还是诗人——就像阿瑟·韦利那样；要么就不仅是一个诗人，还是一个好的译者——就像《浮士德》的第一个译者热拉尔·奈瓦尔一样。在其它情况下，奈

瓦尔做了令人称道的“模仿”，而且的确是歌德、让·保尔及其他德国诗人的“原意”。“模仿”是翻译的孪生姊妹：她们很相似，但却不能混淆。就像萨德小说中的两姊妹——瑞斯蒂娜和瑞列特一样……许多诗人不能翻译诗歌的理由不完全是心理因素，尽管自我欣赏是一个方面，而是运作方面的原因：诗歌翻译，按照我下面所要表明的，是一种类似于诗歌创作的举动，但它只能在相反的方向展开。

每个词语都包含着某种潜在意义的多元性；当它与其它的词语结合而组成句子时，这些意义中的某一个便发挥作用并居于主导地位。散文的意义倾向于一致性，而按照人们常说的，诗歌的特点之一，抑或是主要特点，是保留多意性。实际上这关系到语言的一般特征；诗歌强调这个特征，但它在日常口语甚至在散文中，虽然减弱了，同样也有所表现。（这种情况证实了从严格意义上来说，散文实际是不存在的：它只是思想的一种理想的要求。）评论家们注意到了诗歌这种混乱的特征，而没有注意到与这种含意的游移不定相对应的另一种同样令人困惑的特征：符号的稳定性。诗歌彻底改变了语言，而且是与散文背道而驰。一方面，是与符号的不定性相对应的固定单一词义的倾向；另一方面，则是与词义多元性相对应的符号的固定性。好了，语言是一个可变动符号的体系，从某总意义上说，这些符号是可以互换的：一个词可以被另一个词取代，一个句子可以有另一种说法（翻译）。仿效查尔斯·桑德斯·皮尔斯，可以说一个词的含义总是另一个词。每当我们问：“这句话是什么意思?”，人们便会用另一句话来回答，只要想一想这种情况就足以证实上述观点了。那么好了，我们一深入到诗歌范畴，词语就失去了可变动性与可交换性。一首诗的意思是多重的、可变的；这同一首诗的词语是唯一的、不可取代的。改变这些词语等于微调这首诗。诗歌，不止是语言，而且是超越语言的语言。

诗人，沉浸在语言的运作中，不停地在语汇中徘徊，选择辞藻，或者，被辞藻选中。用辞藻的组合，构建自己的诗篇：一种用无法替代与更换的符号创造出的作品。译者的出发点不是运动中的语言，不是诗人使用的原材料，而是原作固定的语言。凝固然而却又是完全鲜活的语言。他的活动与诗人的完全不同：不是用活动的符号构筑无法更改的文本，而是解构这个文本的部件，再将这些符号重新排列并返

还给语言。直到这一步，译者的活动和读者以及评论家的活动颇为相似：每一次阅读都是一次翻译，每次评论，都是或者开始是一次阐释。不过，阅读是在同一语言内部的翻译，而评论则是对诗篇自由的解说，或者更确切地说，是一种移位。对评论家而言，原诗是转向另一个文本的出发点，那是他自己的文本，而对译者来说，则是用另一种语言和不同的符号创作一首与原作相似的诗篇。如此看来，在这第二步中，译者的活动与诗人的活动是相似的，但有一个根本的区别：诗人开始写作时，不知道自己的诗会是什么样子；而译者在翻译时，已经知道他的诗应该是眼前那首诗的再现。在这两步中，诗歌的翻与创作是类似的行为，尽管方向完全相反。翻译过来的诗歌应该是原诗的再现，尽管如前所述，它既不是复制也不是转化。按照保尔·瓦雷里无可辩驳的说法，理想的诗歌翻译在于用不同的手段创造相似的效果。

翻译与创作是孪生的行为。一方面，根据夏尔·波德莱尔和埃兹拉·庞德的情况所表明的，翻译往往与创作没有区别；另一方面，在二者之间存在着一种不断的交往，一种持续的相互孕育。西方诗歌创作的伟大时代，从普罗旺斯起至今，不同诗歌传统的交融一直是它们的先导或伴侣。这种交融有时采用模仿的形式，有时采用翻译的形式。从这个观点出发，欧洲诗歌史可以看作不同传统结合的历史，这些传统构成了所谓的西方文学，且不说阿拉伯对普罗旺斯抒情诗歌或俳句以及中国诗歌对西方现代诗歌的影响。批评家们对“影响”进行研究，然而这个词是摸棱两可的；更明智的说法是将西方文学看作一个统一的整体，其中的核心人物不是国别传统——英国诗歌，法国诗歌，葡萄牙诗歌，德国诗歌——，而是所有的风格与倾向。任何一种倾向或风格都不是国别的，也不是所谓“艺术的民族主义”。所有的风格都是跨语言的：约翰·堂恩离克维多比离威廉·华兹华斯[①]近；

---

① 堂恩（John Donne，1572—1631）是英国玄学派诗人；克维多（Francisco Quevedo，1580—1645）是西班牙黄金世纪诗人；华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850）是英国浪漫主义诗人。

在贡戈拉和姜巴蒂斯塔·马里诺[①]间，有一种明显的类似，然而除了语言之外，却没有什么能将贡戈拉和伊塔大祭祀70[②] 联系起来，而后者呢，则不时让人想起杰弗里·乔叟。风格是集体的，而且会从一种语言传到另一种语言；所有的作品无不植根于各自的语言土壤，它们都是唯一的……唯一但不孤立：每一部作品都在与不同语言的其它作品的联系中问世并存活。这样，无论是语言的多元性还是作品的独特性都不意味着无法克服的排斥或混淆，而是相反：一个由相反相成、有分有合的关系构成的世界。

在各个时期，欧洲诗人们——现在也包括分为两个部分的美洲大陆的诗人们——都在用他们的语言写着同样的诗歌。其中的每一个版本也就是一首独特的、与众不同的诗。的确，并非完全同步，但只要稍稍离远一点，就会发现我们是在听一个音乐会，音乐家们演奏着不同的乐器，既不服从什么乐队指挥也不遵循什么乐谱，但他们却在从事集体创作，在这个过程中，即兴发挥与翻译和模仿性的创造是分不开的。有时，一位音乐家率先得到一个灵感；其他人很快便跟上来，而且不排除掺入一些变化，将原来的旋律变得面目全非。上个世纪末，法国诗歌以始于波德莱尔终于马拉美的独唱使欧洲欣喜若狂并目瞪口呆。西班牙语美洲的现代主义诗人首先觉察到了这崭新的音乐；在模仿时，将它变成了自己的，对它进行了改造并将它传到了西班牙，后者又对它进行了再创造。没过多久，英语诗人也做了类似的事情，但使用的是不同的乐器、不同的音调和“节奏”。那是一种更有节制的、批评性的作品，在其中占据核心地位的是拉弗格，而不是魏尔兰。拉弗格在盎格鲁美洲现代主义中的特殊地位有助于解释该运动的特征，即它是象征主义的，同时又是反象征主义的。庞德与 T. S. 艾略特，在这方面效法拉弗格，将对象征主义的批评，将对庞德本人称之为“象征主义者迷人的装饰”的嘲讽引入象征主义。这种批评态度培养了他们的创作，不久以后，一种不是现代主义的而是现代的诗

---

① 贡戈拉（Luis de Gongora，1561—1627）同样是西班牙黄金世纪诗人；姜巴蒂斯塔·马里诺（Giambattista Marino，1569—1625）是统治 17 世纪意大利诗坛的“马里诺派”的创始人。

② 伊塔大祭司是西班牙中世纪著名的《贞爱诗集》作者的化名；乔叟（Geoffrey Chaucer，约 1342—1400）是莎士比亚时代以前杰出的诗人。

歌，便以华莱士·史蒂文斯、威廉·卡洛斯·威廉斯和其他诗人为代表，开始了一种新的独唱——当代盎格鲁美洲诗歌的独唱。

拉弗格在英语与卡斯蒂利亚语诗歌中的好运是创作与模仿、翻译与原作互为依存的例证。这位法国诗人对艾略特与庞德的影响是人所熟知的，然而他对西班牙语美洲诗人的影响却尚未为人熟知。阿根廷人莱奥波尔多·卢贡内斯，西班牙语一位伟大的也是人们少有研究的诗人，于1905年出版了一本诗集，《花园的黄昏》，其中首次出现了西班牙语的拉弗格的痕迹：反讽，口头语言与文学语言的碰撞，市民的荒诞与化作粗俗村妇的大自然的荒诞并存的生硬意象。该书中的某些诗篇似乎是在一个“从无限中被驱逐的星期天”创作的，是在世纪末西班牙语美洲资产阶级的星期天创作的。1909年卢贡内斯出版了《情感的月历》：甘愿成为对拉弗格的模仿之作，这本书是当年最有个性的作品之一，至今读来仍会令人感到惊奇和愉悦。《情感的月历》对西班牙语美洲诗人产生过巨大影响，但是受益与受鼓舞者无过于墨西哥诗人拉蒙·洛佩斯·维拉尔德。维拉尔德于1919年发表了《忧虑》，这是西班牙语美洲后期现代主义的核心之作，也就是我们反象征主义的象征主义。此前两年，艾略特发表了《普鲁弗洛克及其它思考》。一个是刚刚离开哈佛的波士顿的新教的拉弗格；一个是逃离了神学院的萨卡特卡斯的天主教的拉弗格。性爱，咒骂，幽默，如维拉尔德所说，一种“内心深处反叛的忧伤”。这位墨西哥诗人不久后于1921年辞世，年仅三十三岁。他创作活动的结束正是艾略特创作活动的开始……波士顿与萨卡特卡斯：这两个名字的结合令人发笑，似乎是一种使拉弗格感到快慰的不谐调的结合。两位诗人几乎在同样的年份用不同的语言写作，谁也没有怀疑对方的存在，一些诗篇的两个不同的版本，同样地具有个性，而在数年前另一位诗人又用另一种语言写下了这样的诗篇。

剑桥，1970年7月15日

赵振江　译

附录 4

帕斯创作年表

1933 年：诗集《野生的月亮》(*Luna Silvestre*，México，Fábula)。

1936 年：《休想通过!》(*No pasarán!*，México，Simbad)《人之根》(*Raíz del hombre*，Simbad)。

1937 年：《在你清晰的影子下及其它关于西班牙的诗》(*Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre Espaa*. Valencia，Ediciones Espa. olas)。

1941 年：《石与花之间》(*Entre la piedra y la flor*，México，Nueva voz)；与普拉多斯等人合作出版《月桂：西班牙语现代诗选》(*Laurel：Antología de la poesía moderna en la lengua espar ola*. México，Editorial Séneca)。

1942 年：《世界之滨》(*A la orilla del mundo*. México，Ars)。

1949 年：《假释的自由》(*Libertad bajo palabra*. México，Fondo de Cultura Económica)。

1950 年：《孤独的迷宫》(*El laberinto de la soledad*. México，Cuadernos Americanos)。

1951 年：散文诗集《鹰还是太阳》(*Aguila o sol* México，Fondo de Cultura Económica)。

1952 年：法译本《墨西哥诗选》(*Anthologie de la Poésie Mexicaine*. Edición y traducción de Paz. París，Editions Nagel con colaboración de UNESCO)。

1954 年：《一支颂歌的种子》(*Semilla para un himno*. México，Fondo de Cultura Económica)。

1956 年：诗论《弓与琴》(*El arco y la lira*. México，Fondo de Cultura Económica)；剧本《拉帕奇尼的女儿》(*La hija de Rappaccini*. México，Revista Mexicana de Literatura)。

1957 年：《太阳石》(*Piedra de sol*. México，Fondo de Cultura Económica)；杂文集《榆树上的梨》(*Las peras del olmo*. México，UNAM)。

1958 年：《狂暴的季节》(*La estación violenta*. México，Fondo de Cultura

Económica)；新版《假释的自由》((*Libertad bajo palabra*. México，Fondo de Cultura Económica)；为英文版《墨西哥诗选》撰写序言。

1962年：诗集《火蝾螈》(*Salamandra*. México，Joaquín Mortiz)；翻译出版葡萄牙诗人佩索阿诗选 (*Antología de Fernando Pessoa*，México，UNAM)。

1965年：诗作《完全的风》(*Viento entero*. Delhi，The Caxton Press)；文艺杂文《四岔路口》(*Cuadrivo*. México，Joaquín Mortiz)；散文集《转动的符号》(*Los signos en rotación*. Buenos Aires，Sur)；1966年：散文集《开向田野之门》(*Puerta al campo*. México，UNAM)；与帕切科等人合作出版《运动中的诗歌：墨西哥 1915—1966》(*Poesía en movimiento*：*México* 1915—1966. México，Siglo XXI)。

1967年：长诗《白》(*Blanco*. México，Joaquín Mortiz)；散文集《莱维——斯特劳斯或伊索的新宴》(*Claude Lévi－Straus o el Nuevo festín de Esopo*. México，Joaquín Mortiz)；杂文集《变之潮流》(*Corriente alterna*. México，Siglo XXI)。1968年：诗集《视觉的唱片》(*Discos visuals*. México，Ediciones ERA)；杂文集《马塞尔·杜尚或纯真的城堡》(*Marcel Duchamp o el Castillo de la pureza*. México，Ediciones ERA)。

1969年：诗集《东山坡》(1962—1968) (*Ladera Este*. México，Joaquín Mortiz)；《诗百首》(*La centena*. Barcelona，Seix Barral)；杂文集《连接与分解》(*Conjunciones y disyunciones*. México，Joaquín Mortiz)；《墨西哥：最近十年》(*México*：*la última década*. Austin，Insititute of Latin American Studies，University of Texas)。

1970年：杂文集《拾遗》(*Posdata*. México，Siglo XXI)。

1971年：《地形诗》(*Topoemas*. México，Ediciones ERA)；《物在其位：论二十世纪西班牙文学》(*Las cosas en su sitio*：*sobre la literatura espan ola del siglo XX*. Con Juan Marichal. México，Finisterre)；《翻译：文学与硬译》(*Traducción*：*literature y literalidad*. Barcelona，Tusquets Editores)。

1972年：与汤姆林森等四人合作《组诗》(*Renga*. México，Joaquín Motriz，poema colectivo con Jacques Rouband，Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson)。

1973年：散文集《符号与草写体》(*El signo y el garabato*. México，Joaquín Mortiz)；《双声独白》(*Solo a dos voces*. Con Julían Ríos. Barcelona，Lumen)。

1974年：杂文集《符号的戏剧——透明》(*Teatro de signos——transparencias*. Edición de Julían Ríos，Madrid，Fundamentos)；散文集《初始的追求》(*La búsqueda del comienzo*. Madrid，Fundamentos)；文论集《淤泥之子：从浪漫派到先锋派》(*Los hijos del limo*：*del romanticismo a la vanguardia*. Barcelo-

na，Seix Barral)；诗歌翻译《翻译与消遣》(*Versiones y diverssiones*. México，Joaquín Mortiz)；散文诗《语法灵猿》(*El mono gramático*. Barcelona，Seix Barral)。

1975 年：自传体长诗《往事清晰》(*Pasado en claro*. México，Fondo de Cultura Económica)。

1976 年：长诗《回归》(*Vuelta*. Barcelona，Seix Barral)。

1978 年：《比利亚乌鲁蒂亚其人其作》(*Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México，Fondo de Cultura Económica)。

1979 年：与汤姆林森合作诗歌《大气之子》(*Hijos del aire / Air born*. Con Charles Tomlinson. México，Martín Pescador)；《仁慈的妖魔：历史与政治》(*El ogro filantrópico*：*historia y política* 1971—1978. México，Joaquín Mortiz)；《帕斯作品中的墨西哥》(*México en la obra de Octavio Paz*. México，Promociones Editoriales Mexicanas)。

1982 年：《修女胡安娜或曰信仰的陷阱》(*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México，Fondo de Cultura Económica；Barcelona，Seix Barral)。

1983 年：《乌云密布的时代》(*Tiempo nublado*. Barcelona，Seix Barral)；《作品的影子》(*Sombras de obras*. Barcelona，Seix Barral)。

1984 年：《人在世纪中及其它》(*Hombres en su siglogotros ensayos*. Barcelona，Seix Barral)。

1985 年：诗集《九的考验》(*Prueba del nueve*. México，Círculo de Lectores)；访谈录《批评的激情》(*Pasión crítica*：*conversaciones con Octavio Paz*. Barcelona，Seix Barral)。

1987 年：诗集《心中之树》(*El rbol adentro* 1976—1988. Barcelona，Seix Barral)；三卷集《帕斯作品中的墨西哥》(第一卷《朝圣者在祖国：墨西哥的历史与政治》、第二卷《辈系与传略：墨西哥的作家与作品》第三卷《视觉的特权：墨西哥的艺术》) (*México en la obra de Octavio Paz*. Vol. Ⅰ：*El peregrine en su patria*：*Historia y Política de México*；Vol. Ⅱ：*Generaciones y semblanzas*：*Escritores y letras de México*；Vol. Ⅲ：*Los privilegios de la vista*：*Artes de México*. México，Fondo de Cultura Eco—nómica)。

1988 年：《最初的篇章》(*Primeras páginas*. Barcelona，Seix Barral. México，Vuelta)。

1989 年：《帕斯最佳作品选：每日着火》(*Lo major de Octavio Paz*. *El fuego de cada día*. Barcelona，Seix Barral)；散文集《诗歌·神话·革命》(*Poesía*，*mito*，*revolución*. México，Vuelta)。

1990年：《另一个声音·诗歌与世纪末》（*La otra voz. Poesía y fin de siglo.* Barcelona，Seix Barral）。

1991年：《交汇》（*Convergencia.*）。

1992年：《路过》（*Al paso*. Barcelona，Seix Barral）。

1993年：《双重火焰：爱情与情爱》（*La llama doble：amor y erotismo*. Barcelona，Seix Barral y Círculo de Lectores）；《庄子》（*Chuang Tzu*. Madrid，Siruela）；《不只是情迷：萨德》（*Un más allá erótico：Sade*. México，Vuelta）；《旅程》（*Itinerario*. México，Fondo de CulturaEconómica）。

1995年：《印度之光》（*Vislumbres de la India*，Barcelona，Seix Barral y Círculo de Lectores）。

附录 5

帕斯获奖年表

1944 年：美国古根海姆奖学金（la beca de la Fundación Guggenheim）。

1956 年：墨西哥比利亚乌鲁蒂亚文学奖（el Premio Xavier Villaurrutia）。

1963 年：比利时国际诗歌大奖（el Gran Premio Internacional de Poesías Bruselas）。

1972 年：美国文学艺术学院院士称号（miembro honorario de la American Academy of Arst and Letters）。

1973 年：波士顿大学名誉博士。

1977 年：耶路撒冷奖（el Premio Jerudalem）；墨西哥国家文学奖（el Premio Nacional de letras en México）；巴塞罗那评论奖（el Premio de la Crítica ，en Barcelona）。

1979 年：尼萨图书节大金鹰奖（el Gran Aguila de Oro del Festival del Libro en Niza）；墨西哥国立自治大学名誉博士。

1980 年：奥利因·尤利兹特利奖（el Premio Ollín Yolliztli）；哈佛大学名誉博士。

1981 年：西班牙塞万提斯文学奖（el Premio Miguel Cervantes）。

1982 年：俄克拉何马大学的诺伊施塔特国际奖（el Premio Internacional Neustadt，de la Universidad de Oklahoma）。

1984 年：法兰克福和平奖（el Premio de la Paz，Frankfurt）。

1985 年：马萨特兰奖（el Premio Mazatlán）；奥斯陆诗歌奖（el Premio Oslo de Poesía）；纽约大学名誉博士。

1986 年：墨西哥阿丰索·雷耶斯奖（el Premio Alfonso Reyes de México）；西班牙智者阿尔丰索十世十字勋章（la Cruz de Alfonso X El Sabio，de Madrid）。

1987 年：西班牙桑坦德梅嫩德斯·佩拉约奖（el Premio Menéndez Pelayo en Santander）；不列颠百科全书艾略特奖（el Premio T. S. Eliot，de la Enciclopedia Británica）；迈阿密美洲邮报奖（el Premio American Express de Miami）。

1989 年：法国托克维尔奖（el Premio Alexis de Tocquevill）；意大利蒙代尔奖

(el Premio Mondale de Italia)。

1990 年：诺贝尔文学奖（el Premio Nobel)。

（以上系不完全统计，仅供参考）

[General Information]
书名=帕斯选集　　上卷
作者=（墨）帕斯著
页数=589
SS号=11657859
出版日期=2006年7月